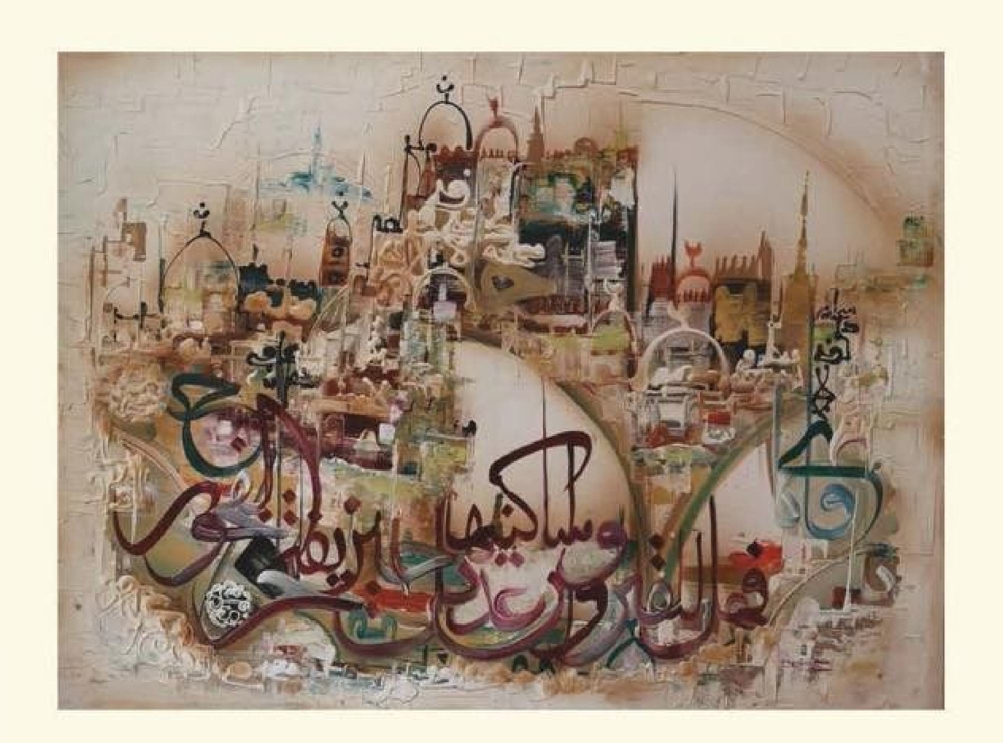
أ. فالسي ك. أوكادا م. سميث
م. ستيفنس ل. ويسلنغ

في الثقافة والعرفان والتّداول

مقاربات بينيّة

ترجمة وقراءة وتعليق

د. ثـــروت مـــرسي د. عبد الرّحمن طعمة





في الثّقافة والعِرفان والتّداول

مقاربات بينيّة



أ. فالسي - ك. أوكادا - م. سميث / م. ستيّفنس - ل. ويسلنغ

في الثّقافة والعِرفان والتّداول

مقاربات بينيّة

ترجمة وقراءة وتعليق

د. ثـــروت مـــرســـي   د. عبد الرحمن طعمة





دار كنوز المعرفة
للنشر والتوزيع

الأردن ـ عمان ـ وسط البلد ـ شارع
الملك حسين ـ مقابل بنك الإسكان
+962 6 4655877
+962 79 5525494
712577 عمان
dar_konoz@yahoo.com
info@darkonoz.com
www.darkonoz.com

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٦٢١٤/ ١١/ ٢٠٢١)

في الثقافة والعرفان والتداول: مقاربات بينية/ اليساندرو فالسي...[وآخرون]؛ ترجمة ثروت محمد مرسي، عبد الرحمن محمد طعمة، عمّان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.

١٦٠ ص، قياس القطع : ١٧×٢٤ سم.

الواصفات : / الثقافة الانسانية/ / النقد الثقافي/ / النقد الأدبي/ / اللسانيات/ / التراث الثقافي/ .

التصنيف العشري (ديوي) : ٣٠٦,٤

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : (٦٢١٤/ ١١/ ٢٠٢١)

الرقم المعياري الدولي (ISBN) : ٩٧٨-٩٩٥٧-٧٤-٩٧٢-٩



الطبعة الأولى
١٤٤٣هـ = ٢٠٢٢م

الإهداء

إلى أستاذنا الجليل علمًا وعملًا:

أ. د. أحمد عليّ مرسي

الرّائد الذي ما كذب أهلَه.

أيّها العزيز،

جئناك ببضاعة مزجاة؛ وأنت خيرُ من أوفى الكيلَ وتصدّق...

فهرس المحتويات



المقدّمة

أيّها القارئ العزيز،

كنّا والصديق العزيز د. عبد الرّحمن طعمة نتقاسم، ضمن كثيرٍ ممّا نتقاسمه من مشاغلنا الحياتيّة والعلميّة، اهتمامًا مشتركًا بالدّراسات الثقافيّة خاصّة في علاقتها بالعلوم اللسانيّة وتعليميّة الألسن واكتسابها. ولعلّ جزءًا غير يسير من اهتمامنا يرجع الفضل فيه إلى أستاذنا الجليل الأستاذ الدّكتور أحمد عليّ مرسي؛ يرجع إليه الفضل علميًّا فقد درسنا عليه الأدب الشّعبيّ وما يتاخمه من مباحث الأنثروبولوجيا الثقافيّة، كما يرجع إليه الفضل إنسانيًّا لأنّ أسلوبه المتفرّد في التّدريس القائم على المناقشة، والمشاريع، وإثارة العقول نحو التّفكير النّاقد، وقدرته على الاستماع إلى طلابه جعلتنا نشعر تجاهه بمحبّة واحترام كبيرين. ثمّ كان أن اشتركتُ مع أستاذنا الجليل في مجموعة أعمال علميّة في كنف الجمعيّة المصريّة للمأثورات الشّعبيّة التي يرأسها، وبطبيعة الحال كنت أقصّ على الدّكتور طعمة من أنباء عملنا هذا ذكرًا ونحن نسرّح البصر المُحيّر في سماء القاهرة بحثًا عن النّجوم في ليلها السّاهر.

ثم كان أن أخبرني الدكتور طعمة أنّه أنجز ترجمتين، في إطار اهتمامنا المشترك بالدراسات البينيّة، واحدة منهما تتناول فنون الأداء، وأخرى تتناول النّقد البيئيّ. وكنتُ أيضًا قد أنجزتُ ترجمتين في إطار مشابه: واحدة عن الاحتفال، وأخرى عن استلهام وليم بليك للأساطير المصريّة في أعماله الفنيّة والشعريّة؛ وقد نُشرت أربعتها في دوريات مُحكّمة، لكنّ هذه الدوريات كما تعلّم، سيّدي القارئ، لا

يقرأها أحدٌ غير هيئات النّشر والمحكّمين، هذا مع كثير من حسن الظنّ والتفاؤل**!!** فكان العزم أن نجمعها جميعا في كتاب ونهديه إلى أستاذنا الدكتور أحمد مرسي عرفانًا بفضله، وشكرًا لا يوفيه حقّه.

وها هو الكتاب بين يديك، أيّها القارئ الكريم، وقد أسميناه «**الثّقافة والعرفان والتّداول: مقاربات بينيّة**».

ولم يعد يخفى على القارئ المختصّ ما نقصده بالعرفان مقابلا للدالّ الإنغليزي Cognition؛ رغم أنّه ما زال بعض الباحثين، لا سيّما في المشرق العربيّ، يستعمل «المعرفة أو الإدراك» مقابلا لهذا الدّال، وهي استعمالات ينتج عنها خلط علميّ ومفاهيميّ خطير بين:

العرفان ـ المعرفة ـ الإدراك Cognition - Knowledge - Perception

فالإدراك تجربة حسيّة للعالم عن طريق الحواس الخمسة، وهو يتضمّن التّعرّف إلى المثيرات البيئيّة ونقلها إلى الدّماغ ومن ثمّ التّدابير التي تعدّ استجابة لهذه المثير ات. وهو بهذا لا يخلق تجربتنا تجاه العالم فحسب، بل له دور حاسم في تفاعلنا مع البيئة، والحفاظ على بقائنا.

أمّا المعرفة فهي الفَهْمُ أو المهارة أو المعلومات التي تتعلّق بموضوع ما، وهي مكتسبة من مصادر متعدّدة، سواء بالخبرة أو التعلّم، وسواء أكانت في ذهن شخص واحد أم تشمل عموم النّاس، نظريّةً كانت أو عمليّة، ظاهرةً أو ضمنيّة، رسميّة أو غير رسميّة.

أمّا العرفان فهو السّيرورات والإجراءات الذّهنيّة التي يقوم بها الدّماغ لاكتساب المعرفة ومعالجتها عن طريق الأفكار والتجارب والحواس. وهو مترسّخ طبيعيًّا في

خصائص الدّماغ، مجاوز للوعي والإدراك، صالحٌ موضوعًا للدّراسة العلميّة. وهذه السّيرورات الذهنيّة من شأنها أن تستعمل المعرفة الموجودة فعلا، وأن تكتشف معارف جديدة.

فكيف يحسبها الدّارسُ جميعًا وهي شتّى؟! على أيّة حال؛ فنحن نستعمل مصطلح العرفان، ونأخذ بالتبرير العلميّ الذي قدّمه الأستاذ الدّكتور محمّد صلاح الدّين الشّريف*، وهو علم من أعلام اللسانيّات بالجامعة التّونسيّة والعالم العربيّ، ولا نعارض ما طرحه الأستاذ الدّكتور الأزهر الزنّاد، أستاذ اللسانيّات البارز بالجامعة التّونسيّة أيضًا، باقتراح مصطلح «العرفنة» الذي تخلّص من مشكلة الاشتراك اللفظيّ مع العرفان بمفهومه الإشراقيّ/ الصوفيّ.

انتظمت إذن أربع دراسات مترجمة تمثّل العمود الفقريّ لهذا الكتاب، وقد ارتأينا أن ندعّمها بتعليقات وقراءات موجزة مركّزة تطرح بعض الأفكار والتبصّرات التي نراها مهمّة كي تكون إضاءات للباحثين المختصّين والمهتمّين بالدراسات الثقافيّة، وعلاقة الألسن بالثقافة، وما يتاخم هذا من علوم.

يأتي القسم الأوّل من الكتاب «في تداوليّات الثقافيّ: قراءات في الفعل والمعنى والتّواصل» في فصلين؛ الأوّل: نحو قراءة تداوليّة موسّعة للاحتفال ثقافيًّا، وفيه إضاءات تتعلّق ببعض المفاهيم التّداوليّة الإجرائيّة التي يمكن أن تستثمر في فهم الاحتفال، ثمّ نصّ مترجم لأليساندرو فالسي، الفولكلوريّ الإيطاليّ ذائع الصيت، يتناول فيه مفهوم الاحتفال ومظاهره، ويربط هذه المظاهر بمضامينها

---

* يُنظر في تفصيل هذه القضيّة: «في معرفة العرفان»، مقدّمة الدكتور الشريف لكتاب:
ـ ابن غربية، عبد الجبّار. مدخل إلى النّحو العرفاني: نظريّة رونالد لانغاكر. ط١. تونس: مسكيلياني للنّشر، ٢٠١٠.

الثقافيّة والاجتماعيّة المكوّنة لها. أمّا الفصل الثاني «المثاقفة بوصفها استعارة»؛ فيبدأ بقراءة موجزة لطبيعة تمثّل الأساطير المصريّة في أعمال الشّاعر والرسّام الإنجليزيّ وليم بليك، وعلاقتها برؤيته للشّرق في الحقبة الاستعماريّة، ثم نصّ مترجم بعنوان «ارتحال الأسطورة» لكازويا أوكادا، وهو أستاذ ياباني مختصّ بالأدب الإنجليزي خاصّة بأعمال وليم بليك. وفي هذا المقال يستعرض أوكادا بعمق مدهش تصوّرات وليم بليك بخصوص مصر، واستلهامه لأساطيرها القديمة ثم إعادة تشكيل هذه الأساطير في ثنايا أساطيره الخاصّة والمحليّة. ولا يغفل أوكادا الإشارة إلى إستراتيجيّات المثاقفة عند بليك وأغراضه من هذا الصنيع.

أمّا القسم الثاني «الثقافة الإنسانية في سياق الممارسة الأدائيّة والتطوّر الإيكولوجيّ» فينتظم في فصلين أيضًا: الأوّل يحتوي على قراءة وتقديم ثمّ نص مترجم «التّحليل الذّهنيّ الاجتماعيّ لفن الأداء» للأكاديميتين المرموقتين م. سميث وم. ستيفنس. وقد حرصت المؤلفتان على بيان الكثير من أوجه التمايز والتكامل بين الشعوب، بهدف الوصول إلى إطار ثقافيّ عام، يجمع ـ أكاديميًّا وشعبيًّا ـ الملامح الأساسية التي يُمكننا من خلالها رصد الممارسات الفولكلورية بمختلف تنوّعاتها وسياقاتها، حتى على مستوى المادة الخام التي تتشكّل منها الأداءات المختلفة، سواء أكانت مادية أو فكرية. وقدمت الكاتبتان تحليلًا عميقًا لفنون الأداء إن على مستوى النّظر الفولكلوريّ، وإن على مستوى النّظر اللسانيّ الثقافيّ. والفصل الثاني يضمّ نصًّا مترجما بعنوان «النّقد البيئيّ ومقاربة ما بعد الإنسانيّة» لويسلنغ، ثم تعليقات ختاميّة. ويؤكّد هذا المقال أنّ الواقع الإيكولوجيّ له دورٌ محوريّ في صياغة الثقافة وبناء أعمدتها الحضارية، ويتضح ذلك بقوة في السمات الثقافية المختلفة، وأنماط سلوك الشعوب، وتنوّع الأنظمة الاجتماعية، وانتشار الفنون والتقاليد والديانات.

ونرجو أن تجد، سيّدي القارئ، في هذه الأعمال ما يرضي انتظاراتك أوّلا، وما يدفعك نحو متابعة القراءة والبحث فيما هو مطروح من أفكار وتصوّرات؛ وما يثير لديك التساؤل والنّقد والنّقاش، أكثر من أن تجد فيها إجابات ساكنة عن أسئلة جاهزة؛ فإنّ لذّة العقل في التساؤل والاستقصاء تفوق لذّة ظفره بالجواب.

ثروت مرسي ـ عبد الرحمن طعمة

القاهرة، سبتمبر ٢٠٢١

«الثقافة هي عبارة عن أنظمة متعدّدة مركّبة من العلامات يقع في قلب المركز منها «نظام العلامات اللغويّة»؛ لأنّه هو النظام الذي تنحلّ إليه تعبيريًّا باقي الأنظمة في مستوى الدّرس والتّحليل العلميّين... إنّ الثقافة ليست قيمة مضافة يمكن تصوّر الوجود الإنسانيّ بدونها إلا على سبيل الوهم والتّقدير... لكن البعض يفهم الثقافة بوصفها بعدًا ناتجًا عن عملية التعليم الحديثة وأثرا من آثارها...وهذا الاستخدام العامّيّ الذي يضع الثقافة في مقابل الجهل استخدام غير صائب من الوجهة العلميّة والمنهجيّة؛ فالثقافيّ، علميًّا ومنهجيًّا يقابل الطبيعي».

نصر حامد أبو زيد

«الثقافة هي تأثير الدين على الإنسان، أو تأثير الإنسان على نفسه، بينما الحضارة هي تأثير الذكاء على الطبيعة أو العالَم الخارجيّ. الثقافة معناها «الفن الذي يكون به الإنسان إنسانا»، أمّا الحضارة فتعني «فن العمل والسيطرة وصناعة الأشياء صناعة دقيقة». الثقافة هي «الخَلق المستمرّ للذات»، أما الحضارة فهي «التغيير المستمرّ للعالَم»؛ وهذا هو تضاد: الإنسان والشيء؛ الإنسانية والشيئية».

علي عزت بيجوفيتش

د. ثروت مرسي

القسم الأوّل

في تداوليّات الثقافيّ

قراءات في الفعل والمعنى والتّواصل



الفصل الأوّل

نحو مقاربة تداوليّة موسّعة لـ «لاحتفال ثقافيًا»

ترتبط الاحتفالات/ المهرجانات عند كلّ جماعة بشريّة بإرثها الدينيّ/ الاعتقاديّ، والثقافيّ على نحو أعمّ، وتستمدّ من هذين الرّافدين قدرتها على الاستمراريّة والبقاء. ومع التغيّرات الثقافيّة التي تعتور الجماعات والمجتمعات قد تنبتّ الصّلة بينها وبين أصول هذه الاحتفالات وجذورها فتصبح ملهاة وسبلًا لتزجية الوقت والمتعة المطلقة، أو تفقد معناها ووظيفتها فتأخذ في الاختفاء والاندثار؛ غير أنّها حين تندثر تأخذ معها العديد من الممارسات والطّقوس والعادات والتّقاليد والأزياء والأكلات وغيرها من المظاهر التي لا تحيا ولا تكون إلا بحياة هذه الاحتفالات وفيها.

ونحن إزاء هذه النّتيجة ليس لنا إلا أن نأخذ بأمرين في آنٍ معًا ـ قررهما المختصّون في التّراث الثقافيّ عمومًا والتراث الثقافيّ غير الماديّ خصوصًا ـ أحدهما تعلّة للآخر:

الأمر الأوّل. توثيق هذه الاحتفالات بما تحتويه من ممارسات وطقوس ومظاهر مختلفة.

الأمر الثاني. دراسة هذه الممارسات والطقوس والمظاهر وتحليلها تحليلًا يسهم في فهم الجماعات البشريّة الحاضنة لها؛ ومن ثمّ استعمال هذا الفهم في وضع الخطط التنمويّة لهذه المجتمعات بما يؤدّي إلى تطورها وازدهارها والحفاظ على هويتها الضامنة لهذا التطور والازدهار.

ولعلّ السّؤال المطروح الآن: ما دور العلوم والمقاربات اللسانيّة في هذا المعترك؟

والجواب: تستطيع اللسانيّات بما لديها من منهجيّات ومقاربات أن تمدّنا بالأطر النظريّة، والأدوات الإجرائيّة لدراسة المأثور الثقافيّ غير الماديّ عمومًا والاحتفالات خصوصًا وتحليلها تحليلًا علميًّا موضوعيًّا دقيقًا يُرتجى منه تحقيق الغرض من الدراسة والتحليل.

ونحن نزعم أنّ التّداوليّات، بما تقدّمه من أطر نظريّة ومفاهيم إجرائيّة، تمتلك الكفايتين الوصفيّة والتّفسيريّة اللازمتين لفهم الاحتفال ثقافيًّا. وسنشير هنا إلى عدد من المفاهيم الإجرائيّة التي يمكن أن يفيد منها الباحثون المختصّون إن على مستوى الجمع والتّوثيق، وإن على مستوى الدّرس والتّحليل.

الاحتفال فعلًا تداوليًّا

يمكننا النّظر إلى الاحتفال من منظور مفهوم الفعل التّداوليّ من زاويتين:

الأولى. الاحتفال ذاته باعتباره فعلا تداوليًّا في سياق وقائع الحياة الاجتماعيّة العاديّة.

الثانية. الأحداث والنشاطات والقولات التي تقع داخل الاحتفال في السياق الاحتفاليّ بوصفها أفعالا تداوليّة.

لكن ما الفعل التداوليّ؟

يرى ياكوب ماي(١) أنّ الحركة التّفسيريّة لنظريّة الأفعال التّداوليّة تنطلق من

(١) ينظر في تفصيل هذا:
مرسي، ثروت. في التّداوليات الاستدلاليّة: قراءة تأصيليّة في المفاهيم والسيرورات التأويليّة. ط١. الأردن: دار كنوز المعرفة، ٢٠١٨، ص ١٩٣ وبعدها. =

الخارج إلى الدّاخل: إذ إنّ بؤرة الاهتمام تنصبّ على البيئة التي يجد فيه المتكلّم والسّامع إمكانيّاتهما المتاحة، وتحدّهما فيها الإكراهات الواقعة فعلا؛ بحيثُ يؤثّر الموقف برمّته على ما يمكن أن نقوله فيه، تمامًا كما يؤثّر فيما يُقال فيه فعليًّا، أو ما لا يمكن أن نقوله. وبناء على هذا خلص ماي إلى أنّ الفعل التّداوليّ هو «سلوك تكيُّفيّ مُسَيَّق». وبهذه الرّؤية يكون الفعل التّداوليّ مثالا على تكيُّف الفرد مع سياقٍ ما بناءً على المواقف الماضية، وتَطَلُّعًا إلى المواقف المستقبليّة، إلى جانب تكييف السّياق مع الفرد. وتساعدنا الألسن في كلّ هذا في التّعرُّف إلى الأفعال المُمَوقَفَة المُناسبة وإنجازها في أيّ سياق متاح. بهذا المعنى فإنّ الألسن هي السّيناريو المُعَمَّم للفعل الإنساني كلّه؛ حيث إنّها تقوم بوظيفة مزدوجة في آن: مستودع للتّجارب السّابقة، وحقيبة أدوات للتّغيّرات المستقبليّة.

ولا يقتصر إنجاز فعل تداوليّ على استعمال الألسن، بل يمكن لحركات الجسد، والإيماءات، وتعبيرات الوجه، ونبرة الصوت وتنغيمه، والتعابير الصوتيّة أن تنجز أفعالا تداوليّة أيضًا حسب إمكانات الموقف وإكراهاته.

وكما يعبّر أليساندرو فالسي في المقال الذي بين أيدينا عن الاحتفال؛ فإنّ للاحتفال وظيفة أساسيّة هي هجر ثقافة ما ثمّ إعلان حضورها، وذلك لتجديد سريان الحياة في مجتمع ما بصورة دوريّة عن طريق تفجير طاقة جديدة، ولمعاقبة مؤسساته. ومن ثمّ تكون «إقامة الاحتفال» في حدّ ذاتها «فعلا تداوليًّا» يعبّر عن

= مرسي، ثروت. في نظريّة الأفعال التّداوليّة: قراءة ميتاتداوليّة في منجز ياكوب ماي. يصدر قريبا عن دار كنوز المعرفة ـ الأردن.

Mey, Jakobe. Pragmatics: An Introduction. 2nd ed. USA: Blackwell Publishing, 2001. P 206. -

موقف تجاه موضوع الاحتفال وتجاه المجتمع في آن معا. ويمكننا تحديد نوع هذا الفعل التداوليّ كلّ على حدة حسب سياقه وتاريخه.

هذا ويمكننا أيضًا دراسة السلوكات ـ إن لفظيّة وإن غير لفظيّة ـ التي تحدث داخل الاحتفال بوصفها أفعالا تداوليّة. فالنّاس يقبلون على القيام بأفعال لا تكون مقبولة إلا في سياق الاحتفال، أو يمتنعون عن القيام بأفعال لا تثريب عليهم إذا فعلوها في حياتهم اليوميّة أو حتّى بمجرد خروجهم من النطاق المكانيّ للاحتفال... إلخ. وكلّ هذه المظاهر يمكن تفسيرها حين نفهمها باعتبارها إنجازا لأفعال تداوليّة.

الاحتفال والخلفيّة المشتركة

الاحتفال في جوهره نشاط تواصليّ اجتماعيّ تآزريّ؛ فهو ـ حسب فالسي ـ مناسبة اجتماعيّة متكررة دوريًّا، يشارك فيها كلّ أعضاء المجتمع، عبر أشكال متعددة وسلسلة من الأحداث المنسّقة، بشكل مباشر أو غير مباشر وبدرجات متفاوتة، حيث تجمعهم روابط إثنيّة ولغويّة ودينيّة وتاريخيّة، ويشتركون في رؤيتهم للعالم. إنّ كلا من الوظيفة الاجتماعيّة والمعنى الرمزيّ للاحتفال يرتبط بوثاقة بسلسلة من القيم الصريحة التي يعترف بها المجتمع بوصفها أساسيّة لأيديولوجيته ورؤيته للعالم، وذلك نظرًا إلى هويتها الاجتماعيّة، واستمراريّتها التاريخيّة، وبقائها الماديّ. ينخرط المشاركون في الاحتفال إذن في أنشطته بناء يؤسّس المتخاطبون على الخلفيّة المشترَكة من اعتقادات ومعارف وافتراضات وعادات مُتبادَلة؛ لكنّهم كما يحتاجون إلى تأسيس هذه الخلفيّة نفسها لابتداء التواصل؛ فإنّهم يحتاجون أيضًا إلى تحيينها باستمرار، حيث إنّ الأنشطة التآزريّة تنبني لا على الخلفيّة المشتركة فحسب بل على تحيينها وتراكمها في آن وفق إكراهات سياق الاحتفال، ومتغيّرات العصور المتعاقبة وما تضفيه على أنشطة الاحتفال من تغيير وتحوير.

فالمشاركون في الاحتفال ينطلقون من أرضيّة لما يفعلونه سويًّا. وتحيين الخلفيّة المشتركة يعني تأسيس ما يُعتَبَر جزءًا منها بما يُعدّ مناسبًا وكافيًا بالنظر إلى الأهداف والغايات الآنيّة؛ فمفهوم الخلفيّة المشترَكَة برمّته يقوم على وعيهم وإدراكهم لأهدافهم الخاصّة والأهداف المشتركة في آن.

وعلينا أن نعي أنّ الخلفيّة المشتركة ليست معطى جامدًا بل هي تسترفد معطيات ـ من مصاحبات فيزيقيّة ولسانيّة والانتماء إلى المجتمع نفسه [(١)] ـ وتُنشئ أخرى، وفق ما تتيحه السّياقات المختلفة أو تحدّه: السّياق الفيزيقيّ، والسّياق اللسانيّ، والسّياق المجتمعيّ.

إنّ دراسةً تحليليّة عميقة للخلفيّة المشتركة للاحتفال من شأنها أن تمكّننا أولا من فهم السلوكات التي تقع داخله، وعلاقتها بواقع الجماعة البشريّة الحاضر وماضيها في آن معا، بل وتطلّعاتها المستقبليّة، كما تمكّننا من فهم المعاني الرمزيّة التي ينطوي عليها وعلاقتها بآلام الجماعة البشريّة وآمالها، ما تريد أن تستعيده، وما تريد أن تنتقده، ما تريد أن تغيّره، وما تعاقب نفسها على تغييره.

الضّمنيّ في الاحتفال

يرى أليساندرو فالسي أنّ التكثيف الانعكاسي من الجوانب الأساسيّة للسلوك الاحتفاليّ. فالاحتفال ينطوي على انعكاس رمزيّ لشتّى أنواع السلوكات الموجودة في الحياة اليوميّة بشيء من التعديل والتغيير والتّحوير وإن شئت القول: والتمويه.

---

(١) انظر تفصيلاً كلّ ما يتعلّق بمفهوم الخلفيّة المشتركة ودورها في التّواصل في كتابنا:
مرسي، ثروت. في التّداوليات الاستدلاليّة: قراءة تأصيليّة في المفاهيم والسيرورات التأويليّة. مرجع سابق، ص ١٢٠ وبعدها.

من ثمّ ينبغي على دارس السلوك الاحتفاليّ أن يتنبّه إلى أنّ ما يُراد واقعًا لا يقال صراحةً؛ بل يحتاج إلى حركة تأويليّة تنطلق من السّلوك الاحتفاليّ إلى الخلفيّة المشتركة ثمّ منها إلى السّياق المجتمعيّ كي نتمكّن من فهم الرسالة وتأويلها تأويلا ناجعا.

كما ينبغي أن نلتفت إلى أنّ بعض السّلوكات الاحتفاليّة وإن تكررت في سنوات متتابعة إلا أنّها لا تعني بالضّرورة الرسالة نفسها؛ إذ إنّ السّياق المجتمعيّ متغيّر باستمرار، ومع هذا التّغيّر يمكن أن تحمل هذه السّلوكات رسائل مختلفة في كلّ مرّة.

ثمّة نقطة أخيرة نودّ أن نشير إليها ـ ونترك العمل عليها للمختصّين في مجالات التراث الثقافي غير المادي والأنثروبولوجيا الثقافيّة وعلم الاجتماع ـ ألا وهي:

إذا كانت السلوكات الاحتفاليّة هي انعكاسات مكثّفة لسلوكات الحياة اليوميّة وفق قوانين التحوير والتعديل الاحتفاليّة؛ فهل يمكننا أن نجد صدى لأنماط حياتيّة وعادات وتقاليد بائدة في سلوكات احتفاليّة ما زالت باقية؟

نعم، نحن ندرك أنّ السلوكات الاحتفاليّة ترتبط بالحياة وتتغيّر بتغيّرها، لكنّ هذا لا يمنع من وجود ظلال لموروثات قديمة لم تعد موجودة، وعادة ما ينخرط المحتفلون في هذا النّوع من السلوكات الاحتفاليّة دون وعيّ بجذورها.

ويبقى السّؤال: إذا استطعنا ذلك؛ فهل تتّصف إعادة البناء هذه بالعلميّة؟ وهل تورث الظنّ على أقلّ تقدير إن لم نقل اليقين؟

النصّ المترجم

أليساندرو فالَسي[١]

الاحتفال ثقافيًا: مفهومه وتشكّله

١. الاحتفال هو حدث وظاهره اجتماعيّة نجدها فعليّا في كلّ ثقافات البشر. فالتنوع النابض بالحياة، والكثافة الدراميّة لمظاهره الجماليّة والحركيّة، والعلامات عميقة المعنى التي تكمن فيها، وجذورها التاريخيّة، وإشراك المواطنين ـ يجذب دائمًا انتباه الزوّار العابرين، كما يجذب السائحين المعتادين، والأدباء على السّواء.

ومنذ القرن المنصرم، انشغل علماء من مجالات معرفيّة متعددة، مثل: الأديان المقارنة، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والفولكلورـ بوصف المهرجانات، وتحليلها، ثمّ تفسيرها في مرحلة أحدث.

وقد نُذر فوق هذا شيءٌ من الجهد النظريّ الواضح فيما خصّ الجهاز

(١) بروفيسور إيطاليّ في الفولكلور، مدير اللجنة العلمية «لاحتفال الشمس»، له العديد من الكتب والأبحاث في التراث الثقافيّ وقضاياه باللغتين الإيطاليّة والإنجليزية، من أشهرها: صدمة الثقافة، إيطاليا!، وقت مستقطع: مقالات عن الاحتفالات، والفولكلور في البيت، والفولكلور الإيطالي: ببليوغرافيا وتعليقات. والمقال الذي بين أيدينا من:
Falassi, Alessandro. Time Out of Time: Essays on the Festival. 1st ed. , University of New Mexico Press, 1987.

* كلّ ما هو مذكور في المتن بين معقوفين [] هو من إضافة المترجم.

الاصطلاحيّ للأحداث الاحتفاليّة، أو لتعريف مصطلح الاحتفال. ونتيجة لهذا؛ فإن معنى الاحتفال في العلوم الاجتماعيّة مأخوذ ببساطة من اللغة السّائرة، حيث يغطّي المصطلح مجموعة من الأحداث المختلفة بدرجة كبيرة: المقدّسة والمدنّسة [الدينيّة والدنيويّة]، الخاصّة والعامّة، المقرّة بالتقاليد والمقدّمة للابتكارات، الهادفة إلى إحياء ما نحنّ إليه من الماضي، والموفرة لطرائق تعبيريّة للإبقاء على العادات الفولكلوريّة الأقدم، والتي تحتفي كذلك بالفنون الجميلة للروّاد الأكثر تأمليّة وتجريبيّة.

وبالنسبة إلى أصل الكلمة، فإنّ كلمة الاحتفال festival مشتقّة أساسًا من الكلمة اللاتينية festum، لكن اللاتينية في الأصل فيها مصطلحان للأحداث الاحتفاليّة: festum والذي يستخدم «للمسرّات الشعبيّة، والمهرجانات، وحفلات العربدة». والثاني feria حيث يعني»الامتناع عن العمل تكريمًا للآلهة». وقد استُخدمت الكلمتان في صيغة الجمع: festa/ feria، وهذا يشير إلى أنّه في هذه الحالة تستمرّ الاحتفالات عدّة أيام، وتتضمّن مجموعة من الوقائع. وفي اللاتينية الكلاسيكيّة، اتجهت الكلمتان إلى أن تكونا مترادفتين، إذ إنّ هذين النوعين من الاحتفال اتجها إلى الاندماج.

ومن الكلمة اللاتينية festa اشتقت اللغة الإيطاليّة كلمة festa وجمعها feste، والفرنسية fête وجمعها fêtes والصّفة festif، والإسبانيّة fiesta وجمعها fiestas، وفي الإنجليزية الوسيطة feste، feste dai، festial، ثمّ festival، في البداية، ثمّ صفة تفيد ضمنيّا الأحداث، ثم اسم يدلّ عليها.

أمّا feria وجمعها ferai فكان لها معنى ضمنيّ يدور حول الافتقار والتقطّع والغياب، وهذا ما نجده باقيا في المعنى الأصليّ للكلمة الإيطاليّة feria (التي تعني

الامتناع عن العمل تكريمًا لقدّيس)، ferie (وتعني قطع العمل لوقت ما)، وgiorni feriali (وتعني الغياب لأيام من أجل الاحتفالات الدينيّة)، كما هو الحال أيضا في الكلمة القروسطيّة feriae (هدنة)، وferiae matricularm (إجازة ترويحيّة لطلاب الجامعة)، والكلمة الإسبانيّة ferias (يوم راحة على شرف قديس). إن معنى «الفراغ/ الخلو» (الذي يمكن أن يُؤخذ بوصفه إشارة إلى أنّ الاحتفال هو فضاء صدى الثقافة) قد ضُمّ لاحقًا وظُلّل بالأحداث الاحتفاليّة التي ملأت على نحو متزايد تلك الأيام «المخصصة للراحة». ومن ثمّ أصبحت feria مصطلحًا للسوق ومعارض المنتوجات التجاريّة، مثلما هو الحال في البرتغالية fiera، والإسبانيّة feria، والإيطاليّة fiera، والفرنسيّة القديمة fiere ثمّ foire، والإنجليزيّة القديمة faire ثمّ fair (معرض).

وتشير المعاني الثانوية الأخرى لهذين المصطلحين الأساسيّين في صيغ لغوية مختلفة إلى سلوك احتفاليّ أو أجزاء من احتفالات، مثل: fest وfestine لوجبة رسميّة غدقة، والإسبانيّة fiesta لاستعراض شعبيّ قتاليّ لليالٍ لإظهار القدرات والشجاعة، واللاتينيّة festo للقرابين المقدّسة، والرومانيّة festa للتّزيين، أو الإيطاليّة festa، والفرنسيّة fête لـ«احتفال عيد الميلاد» أو مجرّد «الترحيب بدفء».

وتعني احتفال festival في الإنجليزيّة المعاصرة:

- وقت احتفال مقدّس أو مدنّس يوسَم بعادات خاصّة؛

- الاحتفال السنويّ بشخص بارز أو حدث، أو حصاد منتج مهمّ؛

- حدث ثقافيّ يتكوّن من سلسلة من عروض الفنون الجميلة غالبًا تختص بفنان واحد أو جنس فنيّ؛

- معرض؛

- مسرّة عامّة، مرح، ابتهاج. ويمكن أن توجد استعمالات لغويّة مشابهة في كلّ اللغات الرّومانسيّة.

وبالنسبة إلى العلوم الاجتماعيّة، فإنّ التعريف الذي يمكن أن يُستنتج من أعمال الباحثين الذين تناولوا الاحتفالات عند دراستهم للمناسبات الاجتماعيّة الطقوسيّة انطلاقًا من مقاربات متنوّعة، مثل: الأديان المقارنة، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس الاجتماعيّ، والفولكلور، وعلم الاجتماع، يشيرُ [ما يمكن استنتاجه] إلى أنّ الاحتفال يعني عادةً مناسبة اجتماعيّة متكررة دوريًّا يشارك فيها كلّ أعضاء المجتمع عبر أشكال متعدّدة وسلسلة من الأحداث المُنسّقة، بشكل مباشر أو غير مباشر، وبدرجات متفاوتة، حيث تجمعهم روابط إثنيّة ولغويّة ودينيّة وتاريخيّة، ويشتركون في رؤيتهم للعالم.

إنّ كلا من الوظيفة الاجتماعيّة والمعنى الرمزيّ للاحتفال يرتبط بوثاقة بسلسلة من القيم الصريحة التي يعترف بها المجتمع بوصفها أساسيّة لأيديولوجيته ورؤيته للعالم، وذلك نظرًا إلى هويتها الاجتماعيّة، واستمراريّتها التاريخيّة، وبقائها الماديّ، وهذا ما يحتفي به الاحتفال بصورة جوهريّة.

٢. وقد ميّز الباحثون بين أنواع متعدّدة من الاحتفال معتمدين بصورة أساسيّة على ثنائيّة المقدّس/ المدنّس التي كان دوركايم Émile Durkheim أوّل من ناقشها. وهو تمييز ذو طابع نظريّ أكثر من كونه عمليًّا؛ حيث إنّ كلّ نوع يتضمّن عادة عناصر من النوع الآخر، حتى ولو كانت ثانويّة وفرعيّة. فالاحتفالات الدينيّة لها مضامين دنيويّة واضحة، والاحتفالات الدنيويّة غالبًا تلجأ إلى الميتافيزيقا لتضفي جلالًا واستحسانًا على أحداثها أو متعهّديها.

وثمّة تمييز تصنيفيّ آخر يؤسّس على خلفيّة الاحتفالات التي تكون ظاهريًّا أقدم، ولها علاقة بالزّراعة، ومتمحورة حول طقوس الخصب والنماء، وأساطير نشأة الكون. بينما الاحتفالات الأحدث، فتحتفي الاحتفالات الحضريّة بالرّخاء في أشكال غير مغرقة في القدم، وربمّا يتمّ ربطها بالأساطير الأساس أو الوقائع التاريخيّة والمآثر البطوليّة.

ويمكن إرساء تمييز ثالث بناء على السّلطة والبنية الطبقيّة والأدوار الاجتماعيّة، والتي تميّز بين الاحتفالات التي تقدّم من الناس إلى الناس، وتلك التي تقدّمها المؤسّسة إلى الناس، ويقدمها الناس ضد المؤسسة.

وقد دُرست السّلوكات الاحتفاليّة بوصفها مركبًّا كليًّا ذا خاصيّة رمزيّة أساسيّة. في حين أشار إليها بعض الباحثين بوصفها الانعكاس الرّمزيّ الأكثر أهمية، أي: المظهر الانعكاسيّ الجليّ في الاحتفالات، مثل: «العيد الرومانيّ للإله ساتورن»، أو «وليمة المغفّلين»، مؤكدين أن الأخير يوازي السّابق عن طريق تشكيل ذي أسلوب معيّن، وفحوى دلاليّة متزايدة بشدّة.

وهاتان المقاربتان ليستا قصريّتين بالتبادل. خاصّة إذا وضعنا في الاعتبار أن الوظيفة الأصليّة والأكثر عموميّة للاحتفال هي هجر ثقافة ما ثمّ إعلان حضورها، وذلك لتجديد سريان الحياة لمجتمع ما بصورة دوريّة عن طريق تفجير طاقة جديدة، ولمعاقبة مؤسساته. والوسائل الرمزيّة لإنجازه هي تمثيل التشوش الأساسيّ قبل الإبداع، أو اضطراب تاريخيّ قبل تأسيس الثقافة، أو المجتمع، أو نظام الحكم، حيثما اتفق للاحتفال أن يحدث.

ومثل هذا التمثيل لا يمكن أن يتمّ على نحو صحيح بسلوك انعكاسيّ فحسب،

أو بطقوس التكثيف وحدها، ولكن فقط بالحضور المتزامن في الاحتفال نفسه لكلّ الكيفيّات السلوكيّة الأساسيّة للحياة الاجتماعيّة اليوميّة، كلّ ما هو مُحوّر ـ بالتحريف، أو القلب، أو التنميط، أو التمويه ـ بمثل تلك الطريقة التي تتمظهر في سمة رمزيّة خاصّة ذات معنى. ولذلك فإن الانعكاس الرمزيّ والتكثيف لا بدّ أن يكونا حاضرين في الاحتفال، بالإضافة إلى أنه سيكون هناك عنصر التطهّر الرمزيّ، مثلا: من عمل، من مسرحية، من دراسة، من العادات الدينيّة.

وخلاصة القول: إنّ الاحتفال يمثّل نطاقا كاملًا من الكيفيّات السلوكيّة، يرتبط كلّ منها بكيفيّات الحياة اليوميّة الطبيعيّة. ففي الأوقات الاحتفاليّة يفعل الناس ما لا يفعلونه عادة: فهم يمتنعون عن أشياء يقومون بها في العادة، يقدمون على سلوكات قصوى في الغالب ما تكون محكومة بمقدار معتدل، يعكسون أنماطًا من الحياة الاجتماعيّة اليوميّة. **إن التكثيف الانعكاسيّ [التكثيف، والطابع الانعكاسيّ]، والتجاوز، والتطهّر، هي النقاط الأربعة الأساسيّة في السلوك الاحتفاليّ.**

٣. إنّ مورفولوجيا الاحتفال يجب أن تبيّن وحداته الدنيا، وتسلسلها الممكن. ومثل هذه العمليّة التنظيريّة، التي تشبه ما قام به فلاديمير بروب Vladimir Propp بالنسبة إلى الأجزاء المكوّنة للحكاية الشعبيّة، يمكن أن تشير إلى الأنموذج الأصليّ المفسّر لكلّ الاحتفالات، أو بدقة أكبر الأنماط المفسّرة لصنف من الاحتفالات المنتمية إلى نوع واحد، أو المنتمية إلى المنطقة الثقافيّة نفسها.

وقد أظهرت الدراسات أنّ هذه الأجزاء المكوّنة تبدو متكررة باستمرار كمًّا، ومهمّة كيفًا في الأحداث الاحتفاليّة. وهذه الوحدات، التي تبني لبنات الاحتفالات، يمكن اعتبارها أعمالًا شعائريّة «طقوس»، حيث إنها تقع ضمن إطار

استثنائيّ سواء في الزمان أو المكان، كما أنّ معناها يُنظر فيه عبر تجاوز مظاهرها الصريحة والحرفيّة.

إن الإطار الشعائريّ الذي يبدأ به الاحتفال هو واحد من جوانب إضفاء القيمة (الذي يسمى إضفاء القدسيّة/ التقديس في الأحداث الدينيّة) الذي يعدّل معنى الزمان والمكان ووظائفهما المعتادة واليوميّة؛ إذ يتمّ تصليح مساحة وتنظيفها وتحديدها وتسويرها وتزيينها ومنع استخدامها لأية نشاطات عاديّة، كي تستخدم كمسرح للأحداث الاحتفاليّة.

وبالمثل يُعدّل الميقات اليوميّ بالتدريج أو فجأة، وهذا يقدّم «وقتًا مستقطعًا»، وهو بُعدٌ زمانيّ خاص يُكرَّس للأحداث المخصوصة، والوقت الاحتفاليّ يفرض نفسه بوصفه مدى زمنيًّا مستقلًّا لا يُقاس كثيرًا ولا يُدرَك بالسّاعات والأيام، ولكن ليُقَسّم داخليًّا بما يحدث فيه من بدايته إلى نهايته، كما هو الحال في «التنقّل» في السرد الأسطوريّ أو السلالم الموسيقيّة.

ويتبع الطقس الافتتاحيّ عدد من الأحداث التي تعود إلى مجموعة محدودة من الأنواع الطقوسيّة العامّة. فهناك طقوس تطهير بوسائل مثل: النار أو الماء أو الهواء، أو تتمحور حول طرد مهيب لشيء من قبيل كبش الفداء الذي يحمل «الشرّ» و«السّوء» بعيدًا عن المجتمع. وإذا كان منطلق هذه الطقوس هو طرد الشرّ المتضمَّن بالفعل، كما في التّعويذة، فبعض الطقوس التكميليّة الأخرى تهدف إلى إبقاء الشرّ المحسوس بعيدًا بوصفه تهديدًا يأتي من الخارج. إن طقوس الحماية هذه تتضمّن أشكالًا متنوّعة من منح البركة، ومواكب الأغراض المقدسة حول نقاط جليلة ضمن الإطار المكانيّ للاحتفال وخلالها بغية تجديد الدفاعات السّحريّة للجماعة ضد العدوّ الطبيعيّ أو الخارق للطبيعيّ.

أمّا طقوس العبور، حسب الصيغة التي وصفها ڤان غيناب Van Gennep، فتَسِمُ التحول من مرحلة حياة إلى مرحلة لاحقة عليها. وربّما تُعطى شأنًا خاصًّا بكونها جزءًا من حدث احتفاليّ. وهذه قد تحوي أشكالًا من طقوس الدخول في مجموعات عمريّة، مثل: الطفولة والشباب والرُّشد، وحتّى تنفيذ أحكام الإعدام بحقّ المجرمين على رؤوس الأشهاد، أو طقوس الدخول في مجموعات مهنيّة أو عسكريّة أو دينيّة.

وتمثّل طقوس الانعكاس، عبر الانعكاس الرّمزيّ، تحوليّة الناس والثقافة والحياة نفسها. فتُقلَب مصطلحات دالّة توجد في ثنائيّة متقابلة في «الحياة الطبيعيّة» لثقافة ما. فتتحوّل قواعد الجنس عن طريق التنكّر؛ فالرجال يلبسون زيّ النساء، والنساء يلبسون زيّ الرجال، وكذلك القواعد الاجتماعيّة؛ فالسادة يقومون بخدمة الخدم. كما تستخدم الفضاءات المقدّسة والمدنّسة بصورة عكسيّة أيضًا.

وتسمح طقوس العرض الصّريح للعناصر الرمزيّة الأكثر أهمية في المجتمع بالظهور والتواصل المباشر: الممسوسين، والوالهين، والمقدّسين، حيث تكون وظيفتهم التي لا تحفّظ فيها هي الاتصال اللفظيّ. كذلك تظهر الأضرحة المقدّسة والرّفات والأشياء السحريّة وتصبح مقصدًا للزيارة من الحدود المباشرة للاحتفال أو عبر رحلات طويلة من مناطق بعيدة. وفي المواكب المقدّسة والعروض العسكريّة على السّواء تتحرك العناصر الرّمزيّة والأيقونات، بدلًا من ذلك، خلال فضاء مزيّن بزينات احتفاليّة مؤقتة، مثل: الأكاليل الخاصّة، وتشكيلات الورود، والستائر واللافتات، والإضاءة، والأعلام. وفي مثل هذه الأحداث السيّارة، تظهر المجموعات الحاكمة، جنبا إلى جنب مع أيقونات المجتمع، مقدّمة نفسها بوصفها الحامية للناس والحافظة لهم، وأنّها مستودع الدين والدنيا، السلطة والقوّة العسكريّة.

وتتضمّن طقوس الاستهلاك الصريح الطعام والشراب، حيث يُجهّز بكثرة

تبلع حدّ الإسراف، ويُبذَل بسخاء، ويستهلك بطريقة رسميّة في أشكال متنوّعة من الاحتفالات أو الولائم أو حفلات الشراب symposia (تعني حرفيًّا: أن نشرب معًا في نهاية وليمة). وتُعدّ الوجبات التقليديّة وطعام البركة من أهم المظاهر المألوفة والنمطيّة للاحتفال، حيث إنّهما وسيلة صريحة جدًّا لتمثيل المتعة القصوى، والخصب والنماء، والرخاء. كما أن الطعام الطقوسيّ هو أيضا وسيلة للتّواصل مع الآلهة والأسلاف، مثلما هو الحال في المسيحيّة التي تعتقد بحضور المسيح في الوجبة المباركة للمناولة. أو في التراث اليونانيّ إذ يُعتقد أن زيوس يوجد بشكل غير مرئيّ في الولائم الطقوسيّة للألعاب الأوليمبيّة. أو في ممارسات شعوب تسيمبانغيا مارينغ Tesembanga Maring في غينيا الجديدة الذين يطاردون الخنازير ويذبحونها ويأكلونها من أجل الأسلاف معتقدين أنّهم يشاركونهم هذا الصنيع. وفي حالات بعيدة أقلّ تواترًا، كما هو الحال في عيد الهديّة Potlatch، فإنّ أشياءً من معادن خاصّة وذات قيمة رمزيّة تُستهلك في الطقوس، أو تُهدر، أو تُحطّم.

وتُعرَض الدراما الطقوسيّة عادة في مواقع احتفاليّة بوصفها شعائر ذات ارتباط وثيق بالأساطير. وموضوعها غالبًا ما يكون أسطورة خلق، أو أسطورة تأسيس أو هجرة، أو انتصار عسكريّ مرتبط خصوصًا بالذاكرة التاريخيّة أو الشعبيّة للجماعة البشريّة، هذا ليُتاح لها أن تُعرَض في الاحتفال. وعن طريق الوسائل الدراميّة يتمّ تذكير أفراد المجتمع بعصرهم الذهبيّ، وبمحاولات آبائهم الأصليّين ومِحنِهم في سبيل الوصول إلى المجتمع بوضعه الحالي، كذلك تذكيرهم بمعجزات قدّيس، أو بزيارة الإله الدوريّة لذلك الشخص الذي خُصّص له الاحتفال. وحين لا تُعرَض الحكاية المقدّسة بشكل مباشر، فغالبًا ما يتمّ التّلميح إليها، أو الإحالة إليها في بعض أجزاء الاحتفال أو أحداثه.

وتعبّر طقوس التبادُل عن التّساوي المثاليّ بين أفراد المجتمع، وعن حالتهم النّظريّة بوصفهم أعضاءً متماسكين متساوين في «مجتمع مُواطَنة communitas»، أي: مجتمع من الأفراد المتساوين الذين يحتكمون إلى قوانين تبادليّة مشتركة محدّدة. ففي المعرض يتمّ تبادل الأموال والبضائع على المستوى الاقتصاديّ. وعلى مستويات أكثر تجريديّة ورمزيّة يتمّ تبادل الأخبار، والهدايا الطقوسيّة، ويمكن تبادل الزيارات، وقد تقع جلسات المصالحة الشعبيّة، والإعفاء الرمزيّ من الديون remissio debitum، أو توجيه الشكر للإله على نعمة حصلت، يحدث هذا في أشكال متنوّعة من التكافل يتعهّدها المجتمع، أو الفرد المنعَم عليه، والذي يشكر بهذا صنيع المجتمع أو الإله نظير ما أنعم به عليه.

كما يتضمّن الاحتفال نموذجيًّا طقوس التباري التي تشكّل غالبًا لحظة التنفيس [بالمفهوم الأرسطيّ] في صيغة ألعاب. وحتى إذا كانت الألعاب تعرّف عادة بوصفها منافسات تُنظّم بقوانين معيّنة، وتكون نتائجها غير معروفة قبل انتهاء وقائعها (على عكس الطقوس فنتائجها معلومة سلفًا)، إلا أنّ الاحتفال يهتمّ بالمباريات ومنح الجوائز للفائزين، حيث تكون قواعد اللعبة قانونيّة، في حين يكون أساسها الفكريّ/ البارادايم طقوسيًّا. وتُعيّن الأجزاء والقواعد للأشخاص في البداية بوصفهم مرشحين طموحين متبارين بتكافؤ وبلا تمييز. ثم تخلق سيرورة الألعاب ونتائجها تراتبيّةً نهائيّة بينهم أو ثنائيّة (فائزين/ خاسرين) أو بترتيب المراكز (من الأوّل إلى الأخير).

إن الألعاب تُظهر كيف يمكن أن تتحوّل المساواة إلى تراتبيّة، فإلى جانب طبيعتها الدقيقة، تتضمّن المنافسات الاحتفاليّة أشكالًا متنوّعة من التباري ومنح الجوائز، بدءًا من اختيار ملكة الجمال إلى اختيار أفضل موسيقيّ، أو أفضل لاعب، أو أفضل

مطرب، أو أفضل راقص، فرادى أو فرقًا، إلى جائزة الحكي الارتجاليّ المبتَدَع، أو العمل الفنيّ، بأنواعه المختلفة، إلى أفضل ديكور احتفاليّ. وبتحديد هؤلاء الأعضاء الفائقين ومنحهم الجوائز، تعيد الجماعة البشريّة ضمنيًّا تأكيد عدد من قيمها المهمّة.

وتضمّ الأنشطة الرياضيّة أو الأحداث الرياضيّة التنافسيّة ألعابًا جماعيّة وفردية، سواء كانت تنبني على الحظّ أو القوة أو البراعة والاقتدار. تلك التي اعتُبرت تحويرًا للألعاب القديمة، أو المعارك الطقوسيّة الموسومة بالرتابة والنهايات الإجباريّة، مثلما هو الحال في الصراع بين النور والظلام بوصفه تمثيلًا لنشأة الكون، ثم حوّرت بصورة تصاعديّة تاريخيًّا وإقليميًّا فتحولت إلى معارك بين المسيحين والمورو، على سبيل المثال، أو تمثيل الأفراد؛ فالأبطال الفائزون champions (التي تعني حرفيًّا العيّنة) يمثّلون كلّ أطياف الجماعة البشريّة.

ومثل هذه الألعاب، في جوانبها الوظيفيّة، قد تُرى بوصفها عرضًا وتشجيعًا للمهارات، مثل: القوة والتحمّل والدّقّة، التي تكون مطلوبة في الأعمال اليوميّة، والأشغال العسكريّة، وقد كان هذا، على سبيل المثال، الأساس المنطقيّ للمعارك القروسطيّة التجريبيّة. أما في جوانبه الرمزيّة فإنّ التباري الاحتفاليّ قد يُنظر إليه على أنّه استعارة لبزوغ السلطة وتأسيسها؛ مثلما يغنم المنتصر كلّ شيء، تأخذ الفرقة الفائزة رمزيّا المضمار أو المدينة عند ظفرها بالمباراة.

وفي نهاية الاحتفال تكون طقوس وضعيّة النّهاية [الانسحاب من الحالة الاحتفاليّة زمانًا ومكانًا = تفكيك الاحتفال]، وهي متناظرة مع تلك التي تقع في وضعيّة البداية [التحوّل إلى الحالة الاحتفاليّة زمانًا ومكانًا = تشييد الاحتفال]، حيث تسم [الطقوس] أنشطةَ النهاية، وتمهّد للعودة إلى البعدين المكانيّ والزمانيّ الطبيعيّين للحياة اليوميّة.

٤. إن مورفولوجيّة شاملة أو حتّى واسعة للاحتفالات سوف توافق بالفعل مجموعة قليلة، إن وجدت، من الأحداث الحقيقيّة. فالاحتفالات الواقعيّة في الحياة لا تمثّل كلّ المكوّنات المسرودة، ولا حتى باختزال دلالاتها، والتي تكون أشكالًا ثانوية ونادرًا ما تكون ذات معنى. بينما ستتوافق مورفولوجيّة شاملة للاحتفال مع دائرة احتفاليّة كاملة، وستشكّل أجزاء عديدة منها صورًا لكلّ واحد من الأحداث الاحتفاليّة الحقيقيّة.

إنّ تجزئة المركب الاحتفاليّ إلى أحداث موزّعة على طول اللائحة الزمنيّة للدائرة الاحتفاليّة تتّفق مع طريقة التأريخ ونزعاته إلى المركزيّة واللامركزيّة في الحياة الاجتماعيّة، إلى جانب التفاعل بين السلطات الدينيّة والدنيويّة، واقتسامهم تسيير الحياة الاجتماعيّة والرمزيّة و«طقوسها الجمعيّة».

إضافة إلى ما سبق فإنه في العصر الحالي الثقافات الغربيّة والمتغربنة تحاول كينونات كبيرة ومختلفة وغالبا أكثر مثاليّة أن تضع نفسها بديلًا عن الجماعات المتماسكة الصغيرة القديمة، بوصفها مجموعات مرجعيّة ومراكز للحياة الرمزيّة للنّاس.

واليوم نحاول أن نجذب الجمهور إلى الحدث عن طريق وسائل الإعلام، أو نقل الحدث إلى الجمهور بتفويض كينونات أصغر، مثل الأسرة، لإدارته في أماكن متعددة في الوقت نفسه، أو بتشظية الاحتفالات القديمة إلى أحداث احتفالية بسيطة متمحورة حول طقس واحد بالغ الأهميّة والدلالة. ويمكننا أن نرى مثل هذا التجزيء في الولايات المتحدة، حيث تكون الوجبة الطقوسيّة هي بؤرة احتفال عيد الشكر، وتبادل الهدايا هو بؤرة عيد الميلاد المجيد (الكريسماس)، ودخول السّنة الجديدة. في حين يكون الاقتدار العسكريّ والانتصارات والفخر

الشعبيّ هي الثيمات الكامنة خلف الاستعراض العسكريّ في الرّابع من يوليو، واستعراض الورود Rose Parade. إن المظاهر الكرنڤاليّة هي الأساس لثلاثاء الاعتراف Madri Gras [Fat Tuesday =Shrove Tuesday]، والهالووين [عشية عيد جميع القّديسين]، ويظهر الانعكاس الرمزيّ بجلاء في سباق «ديربي التّدمير» Demolition derby. كما أن تقاليد الذكرى السنويّة لمولد السلالة الحاكمة حاضر أيضًا، وربّما حوّر كذلك، في احتفالات مولد جورج واشنطن وإبراهام لينكولن، حيث استنسخت المسابقات تماما عن طريق سباق إنديانابوليس ٥٠٠، والسوبر بول Superbowl، وديربي كنتاكي [سباق الخيول]. وحتى الاتجاه القديم الذي ينظر إلى الألعاب الطقوسيّة للاحتفال بوصفها أحداثا كونيّة ربّما يُسطّح مصطلح «البطولات العالميّة» حيث يُستخدَم بشيء من التجوُّز لأحداث هي بالمعنى الدقيق مواجهة بين فرق محليّة تمثّل ثقافة مشتركة أو لعبة إقليميّة محدودة، مثل: كرة القدم الأمريكيّة أو كرة القاعدة/ البيسبول. وتقع طقوس العبور الاحتفاليّة في يوم الڤالنتين (عيد الحبّ)، وحفل نضج الأنثى debutantes' ball [تعني في الأصل بلوغها سنّ الرّشد وكونها صالحة للزّواج]، واحتفالات الشّراب بمناسبة بلوغ العام الثامن عشر، واحتفالات التآخي سواء في جمعيّات الذّكور أو الإناث المؤمنين بأفكار ما تجمعهم. وتشمل طقوس الإذعان والإقرار بالحالة تولية الرؤساء، ويوم الأب، ويوم الأم. إن الملوك والملكات الكلاسيكيّين للاحتفال التقليدي «ملك/ ملكة مايو» لهم معادلهم الوظيفيّ في مسابقات الجمال سواء بالنسبة لملكة الجمال من الآنسات، أو المتزوجات، وبالنسبة إلى الرجال كذلك، على مستوى أمريكا. كما انتظمت المسرحيات في الاحتفالات السنويّة المتنوّعة للفنون بدءًا من احتفالات شكسبير إلى احتفالات جوائز الأوسكار في لوس أنجيليس مرورًا بالسيمفونيّات، وحفلات

الجاز، ومسابقات العزف على الكمان، والصورة العصريّة لإجازة العمال/ عيد العمّال Ferias [feri هو يوم كان لا يُجبر فيه النّاس خاصّة العبيد على العمل في روما القديمة]، ومعارض الرّيف، كلّها ما زالت موجودة وقائمة بهذا التنوّع الكبير.

وإذا لم تكن هذه الأحداث احتفالًا بالفعل فهي جزء من دائرة احتفاليّة، أي سلسلة من الأحداث التي تقع ضمن حدود أكثر إحكامًا من حيث الزمان والمكان والأفعال في ثقافات وأزمان أخرى. وهذا المركّب الاحتفاليّ دائم التغيّر والتطوّر، ويحتفظ الاحتفال بأهميّته الأصيلة في كل الثقافات بكلّ تحوّراته لأنّه يبقى بالنسبة إلى الإنسان بطبيعته الاجتماعيّة هو السبيل الأكثر أهميّة ليشعر بالتناغم مع عالمه، ما هو أبعد من مشاركته في الوقائع الخاصّة بالاحتفال، وكذلك هو سبيله للاحتفاء بالحياة في لحظات مسروقة من الزّمن.

لقراءات أعمق

1. For the meaning of *festival* in Latin see *The Oxford Latin Dictionary,* ed. P. G. Glare (Oxford: Clarendon Press, 1982), pp. 686, 694–95; *Lexicon Totius Latinitatis,* ed. Egidio Forcellini (Padua: Typis Seminarii, 1940), 2:452–53, 468; Charles Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis* (Niort: Favre, 1884), 3:436–38, 462–63.

2. For the meaning of *festival* in the Romance languages, see the *Vocabolario degli Accademici della Crusca,* 5th ed. (Florence: Tipografia Galileiana, 1886), 5:757–58, 814–20; *Dictionnaire de l'Académie Française,* 8th ed. (Paris: Hachette, 1932), 1:537, 554; *Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española,* 19th ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1970); José Pedro Machado, *Dicionario Etimológico da Lingua Portuguesa,* 3d ed. (Lisbon: Horizonte, 1977), 3:38, 40.

3. For the meaning of *festival* in English, see for instance the *Middle English Dictionary,* ed. H. Kurath and S. M. Kuhn (Ann Arbor: University of Michigan Press and London: Oxford University Press, 1952), 3:451, 529; *The Shorter English Dictionary,* ed. C. T. Onions, 3d ed. (Oxford: Clarendon Press, 1973), pp. 742–43; *Webster's Third New International Dictionary,* ed. P. Babcock Gove (Springfield, Mass.: Merriam Co., 1976), pp. 815, 841.

4. For the meaning of *festival* in the social sciences, see *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend,* ed. Maria Leach (New York: Funk and Wagnalls, 1949), 1:376; *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols,* ed. Gertrude Jobes (New York: Scarecrow Press, 1961), 1:563; *The Encyclopaedia of Social Sciences,* ed. Edwin R. A. Seligman (New York: Macmillan, 1937), 6:198–201; *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (New York: Scribner's, 1961), 5:835–94. For general discussions of festive events, see Victor Turner, ed., *Celebration: Studies in Festivity and Ritual* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1982), especially pp. 11–30, and also his "Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual," *Rice University Studies* 60 (1974), pp. 53–92; Robert J. Smith, "Festivals and Celebrations," in Richard Dorson, ed., *Folklore and Folklife* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1972), pp. 159–72, and his *The Art of the Festival* (Lawrence: University of Kansas Press, 1975); Carla Bianco and Maurizio del Ninno, eds., *Festa. Antropologia e Semiotica,* Acts of the International Congress of 1978 in Montecatini (Florence: Nuova Guaraldi, 1981); Roger Caillois, "Theorie de la Fête," *Nouvelle Revue Française* 27 (1939): 863–82; 28 (1940): 49–59; Beverly Stoeltje, "Festival in America," in Richard Dorson, ed., *Handbook of American Folklore* (Bloomington: Indiana University Press, 1983), pp. 239–46; John J. MacAloon, "Cultural Performances, Culture Theory" in his (ed.) *Rite, Drama, Festival, Spectacle* (Philadelphia: ISHI Press, 1984), pp. 1–15; Jean Duvignaud, *Fêtes et Civilizations* (Paris and Geneva: Weber, 1973); Marianne Mesnil, "The Masked Festival: Disguise or Affirmation?" *Cultures* 3 (1976) no. 2:11–29. For festive events as symbolic representations of worldview, see Alan Dundes and Alessandro Falassi, *La Terra in Piazza: An Interpretation of the Palio of Siena* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975). Compare Clifford Geertz, "Deep Play: Notes on Balinese Cockfight," *Daedalus* 101 (1972): 1–37.

5. For the sacred/profane dichotomy and semantic pair, see Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* (London: Allen and Unwin/New York: Macmillan, 1915); Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane* (New York: Harper Torchbooks, 1961). Compare Sally F. Moore and Barbara G. Myerhoff, eds., *Secular Ritual* (Amsterdam: Van Gor-

cum, 1977). For the contemporary situation, see Robert Bellah *Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-Traditional World* (New York: Harper and Row, 1970). For an application to contemporary festivals, see Bruce Guiliano, *Sacro o Profano? A Consideration of Four Italian-Canadian Religious Festivals* (Ottawa: National Museum of Canada, 1976); Jean Duvignaud, "Festivals: A Sociological Approach," *Cultures* 3 (1976) no. 1: 13–28; Frank Manning, *The Celebration of Society: Perspective on Contemporary Cultural Performances* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1983).

6. For festive inversion, see Barbara Babcock, ed., *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Ithaca: Cornell University Press, 1978). Excess, affirmation, and juxtaposition are discussed in Harvey Cox, *The Feast of Fools: A Theological Essay on Festivity and Fantasy* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969). Joseph Pieper, *In Tune with the World: A Theory of Festivity* (New York: Harcourt, 1965) discusses festive behavior as a form of assent to the world as a whole. See also his *Uber Das Phänomen Des Festes* (Cologne: Westdeutscher Verlag, 1963). Contrast Yves-Marie Berce, *Fête et Revolte* (Paris: Hachette, 1976), Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Cambridge: MIT Press, 1968), and Miguel de Ferdinandy, *Carnaval y Revolucion y diecinueve ensayos mas* (Rio Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1977). Analogies between daily and festive behavior are stressed in Roger Abrahams and Richard Bauman, "Ranges of Festival Behavior," in Babcock, *The Reversible World*, pp. 193–208. Roger Caillois, *Man and the Sacred* (Glencoe: Free Press, 1959) sees festival as periodical excess and chaos. On transgression see, for instance, Robert J. Smith, "Licentious Behavior in Hispanic Festivals," *Western Folklore* 31 (1972): 290–98; Sherry Roxanne Turkle: "Symbol and Festival in the French Students Uprising" (May–June 1968) in Sally Moore and Barbara Myerhoff, *Symbols and Politics in Communal Ideology* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), pp. 68–100.

7. Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (Austin: University of Texas Press, 1968). For the concept of Oicotype see C. W. Von Sydow, "Geography and Folktale Oicotypes," in *Selected Papers on Folklore* (Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1948), pp. 44–59.

8. For rites of sacralization see, for instance, Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion* (New York: Sheed and Ward, 1958), pp. 367–87 and *The Sacred and the Profane*, pp. 20–65.

9. This concept of time appears in Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked* (New York: Harper and Row, 1969), pp. 15–16. Compare Edmund Leach, "Cronus and Chronos" and "Time and False Noses" in his *Rethinking Anthropology* (London: Athlone Press, 1961), pp. 124–36; Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, pp. 85–95.

10. For rites of purification and safeguard see, for instance, Peter Rigby, "Some Gogo Rituals of 'Purification': An Essay on Social and Moral Categories," in E. R. Leach, ed., *Dialectic in Practical Religion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), pp. 153–78; Mary Douglas, *Purity and Danger* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).

11. For rites of passage, see the classic Arnold van Gennep, *The Rites of Passage* (Chicago: University of Chicago Press, 1960); Barbara Myerhoff, "Rites of Passage: Process and Paradox," in Victor Turner, *Celebration*, pp. 109–35; Max Gluckman, "Les Rites de Passage," in his (ed.) *Essays on the Ritual of Social Relations* (Manchester: Manchester University Press, 1962), pp. 1–52. For discussion of extensive ethnographic comparative data, see Frank Young, *Initiation Ceremonies: A Cross-Cultural Study of Status Dramatization* (New York: Bobbs-Merrill, 1965) and Martha N. Fried and H. Morton, *Transition: Four Rituals in Eight Cultures* (New York: Norton, 1980); Judith Brown, "A Cross-Cultural Study of Female Initiation Rites," *American Anthropologist* 65 (1963): 837–53.

12. For rites of reversal see Barbara Babcock's discussion in *The Reversible World*, pp. 13–36. Rich comparative materials and iconography from Europe appear in Giuseppe Cocchiara, *Il Mondo alla Rovescia* (Turin: Einaudi, 1963). A theoretical discussion of the concept is in Rodney Needham, "Reversals," in his *Against the Tranquility of Axioms* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983), pp. 93–120.

13. On pilgrimages see Surinder Mohan

Bhardway, *Hindu Places of Pilgrimage in India* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973); Victor Turner and Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives* (New York: Columbia University Press, 1978); and Victor Turner, *Process, Performance and Pilgrimage: A Study in Comparative Symbology* (New Delhi: Concept, 1979). For parades and processions, see, for instance, Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy* (Oxford: Clarendon Press, 1969); Albert D. Mackie, *Scottish Pageantry* (London: Hutchinson, 1967); Leroy F. Vaughn, *Parade and Float Guide* (Minneapolis: Denison, 1956); David Colin Dunlop, *Processions: A Dissertation, Together With Practical Suggestions* (London: Oxford University Press, 1932).

14. For classic rites of conspicuous consumption and ritual offerings, see H. G. Barnette, "The Nature of the Potlatch," *American Anthropologist* 40 (1983): 349–58. For an interpretive essay, see Alan Dundes, "Heads or Tails: A Psychoanalytic Study of Potlatch," *Journal of Psychological Anthropology* 2 (1979): 395–424; Roy A. Rappaport, *Pigs for the Ancestors: Ritual in the Ecology of a New Guinea People* (New Haven: Yale University Press, 1968); Evon Z. Vogt, *Tortillas for the Gods: A Symbolic Analysis of Zinacanteco Rituals* (Cambridge: Harvard University Press, 1976); Henri Hubert and Marcel Mauss, *Sacrifice: Its Nature and Function* (Chicago: University of Chicago Press, 1964); E. S. Drower, "The Ritual Meal," *Folk-Lore* 48 (1937): 226–44; Sula Benet, *Festival Menus 'round the World* (New York: Abelard-Schuman, 1957).

15. On the relationship between ritual drama and festival see, for instance, Tristram P. Coffin and Hennig Cohen, "Folk Drama and Folk Festival," in their *Folklore in America* (New York: Doubleday, 1966), pp. 195–225; Victor Turner, "Social Dramas and Ritual Metaphors" in his (ed.) *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society* (Ithaca: Cornell University Press, 1974), pp. 23–59; Abner Cohen, "Drama and Politics in the Development of a London Carnaval," *Man* 15 (1980): 65–87; Alfonso Ortiz, "Ritual Drama and Pueblo Worldview" in his (ed.) *New Perspectives on the Pueblos* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1972), pp. 135–62; Richard Schechner, "Ramlila of Ramnagar and America's Oberammergau: Two Celebratory Ritual Dramas," in Victor Turner, *Celebration*, pp. 89–106; Paul Radin, "The Ritual Drama" in his *Primitive Religion* (New York: Dover, 1957), pp. 289–306.

16. On ritual exchange see the classic Marcel Mauss, *The Gift* (New York: Norton, 1967). On pp. 40–41 Mauss discusses the three obligations to give, to receive, and to reciprocate. See also Raymond Firth, "Symbolism in Giving and Getting," in his *Symbols Public and Private* (Ithaca: Cornell University Press, 1973), pp. 368–402. For ethnographic data, see for instance G. A. M. Bus, "The 'Te' Festival or Gift Exchange in Enga (Central Highlands of New Guinea)," *Anthropos* 46 (1951): 813–24. On economic aspects see Roger Abrahams, "The Language of Festivals: Celebrating the Economy," in Victor Turner, *Celebration*, pp. 161–77.

17. On games, play, and ludic elements in festival see the seminal Johann Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* (Boston: Beacon Press, 1955) and Roger Caillois, *Man, Play and Games* (Glencoe: Free Press, 1961). Context is discussed in John M. Roberts, Malcom J. Arth, and Robert R. Bush, "Games in Culture," *American Anthropologist* 61 (1959): 587–605. *Communitas* and *hierarchy* are terms of a semantic pair introduced and discussed by Victor Turner in *The Ritual Process. Structure and Anti-structure* (Chicago: Aldine, 1969), pp. 94–204.

18. These concepts are discussed in Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, pp. 319–21, 431–34. See also Herbert Jennings Rose, "Suggested Explanation of Ritual Combats," *Folk-Lore* 36 (1925): 322–31.

19. For medieval mimic battles see, for instance, William Heywood, *Palio and Ponte* (London: Methuen, 1904).

20. See notes 8 and 9.

21. A classic extensive study of a complete festival cycle in Arnold van Gennep, *Manuel de Folklore Français Contemporain*, 9 vols. (Paris: Picard, 1938–58). Comparative data are in E. O. James, *Seasonal Feasts and Festivals* (New York: Barnes and Noble, 1963). For the festive cycle of a single religious group, see, for instance, M. M. Un-

derhill, *The Hindu Religious Year* (Oxford: Oxford University Press, 1921), and Sangendi Mahalinga Natesa Sastri, *Hindu Feasts, Fasts, and Ceremonies* (Madras: M. E. Publishing House, 1903).

22. A discussion of contemporary history, politics, and festivals is in George Mosse, *The Nationalization of the Masses* (New York: Fertig, 1975). For historical evolution and change of meaning in festival, see Marianne Mesnil, *Trois Essais sur la Fête* (Brussels: Editions de l'Université, 1974). For a specific case study see Victor Barnouw: "The Changing Character of a Hindu Festival," *American Anthropologist* 56 (1954): 74–86.

23. For festivals in the United States see the thorough introduction in Beverly Stoeltje, "Festival in America." For a general study see W. Lloyd Warner, *The Living and the Dead: A Study of the Symbolic Life of the Americans* (New Haven: Yale University Press, 1959). For the festive cycle see Jane M. Hatch, *The American Book of Days,* 3d. ed. (New York: Wilson, 1978). For festivals of ethnic groups, see for instance, Melwin Wade, "'Shining in Borrowed Plumage': Affirmation of Community in the Black Coronation Festivals of New England (c. 1750–c. 1850)," *Western Folklore* 40 (1981), no. 3: 211–31; Evon Z. Vogt, "A Study of the Southwestern Fiesta System as Exemplified by the Laguna Fiesta," *American Anthropologist* 57 (1955): 820–39. For individual events, see, for instance, Jack Barry Ludwig, *The Great American Spectaculars: The Kentucky Derby, Mardi Gras, and Other Days of Celebration* (Garden City: Doubleday, 1976); Ron Dorson, *The Indy 500: An American Institution Under Fire* (Newport Beach: Bond-Parkjurst Books, 1974). For individual festivities, see, for instance, John E. Baur, *Christmas on the American Frontier 1800–1900* (Caldwell, Idaho: Caxton, 1961); Howard Sickel, *Thanksgiving: Its Source, Philosophy and History* (Philadelphia: International Printing Company, 1940); William H. Cohn, "A National Celebration: The Fourth of July in American History," *Cultures* 3 (1976), no. 2: 141–56; Ralph Linton and Adelin Linton, *Halloween Through Twenty Centuries* (New York: Shuman, 1950); Jack Santino, "Halloween in America: Contemporary Customs and Performances," *Western Folklore* 42 (1983): 1–20. General notes are in Ian Brunvand, "Customs and Festivals" in *The Study of American Folklore* (New York: Norton, 1968), pp. 197–210; John A. Gutowski, "The Protofestival: Local Guide to American Folk Behavior," *Journal of the Folklore Institute* 15 (1978): 113–30; Mary T. Douglas, ed., *Food in the Social Order: Studies of Food and Festivities in Three American Communities* (New York: Russell Sage Foundation, 1984); W. Lloyd Warner, "An American Sacred Ceremony" (Memorial Day) in his *American Life: Dream and Reality* (Chicago: University of Chicago Press, 1953), pp. 1–26. For the actual organization of festivals, see Joe Wilson and Lee Udall, *Folk Festivals. A Handbook for Organization and Management* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1982).

الفصل الثّاني
المثاقفة بوصفها استعارة

يأتي هذا المقال، الذي نضعه بين يدي القارئ العربيّ، ضمن سلسة« دراسات في التلقّي»، التي تصدرها مجموعة «كونتينوم» للنشر Continuum International Publishing Group، في العدد الخاص بالرّسّام والشّاعر الإنجليزيّ ويليَم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧) الذي حرّره ستيف كلارك Steve Clark وماساشي سوزوكي Masashi Suzuki، وقد عُنون بـ«The Reception of Blake in the Orient تلقّي بليك في الشّرق». وكي يُفهم هذا المقال على الوجه الأمثل نحبّذ أن نشير إلى مجموعة من النقاط:

١ ـ رؤية بليك للشرق:

تبدو نظرة بليك إلى الشّرق سلبيّة فهو مكانٌ غير مرغوب فيه بالنسبة إليه، رغم أنّه لم يزره. وهذا يفسّر لنا عدم اهتمام دراسات ما بعد الاستعمار بأعماله من ناحية، ويؤكد ضرورة تسييق رؤيته للشّرق عبر ارتباطها بقراءته لوضع بريطانيا في خضم الحقبة الاستعماريّة، وموقفه من الاستعمار الذي عبّر عنه بـ«المرض الأوربيّ»، من ناحية ثانية. فالشرّق يمثّل عنصر الإغواء والفتنة الذي يجرّ بريطانيا، وغيرها، إلى السقوط في الهاوية؛ فهو ضحيّة وجلّاد في آنٍ معًا. ومن ثمّ فالصورة السلبيّة التي يرسمها تمثّل تحذيرًا وخوفًا وقلقًا تجاه الأنشطة الاستعماريّة، وأثرها المُنتظَر على بلاده. يؤكّد هذا ما ذهب إليه تودورف ـ في سياق قراءته لمقاربة إدوارد سعيد ـ إذ

رأى أنّ» فكرة (الشرق) أو (المشرق) لم تبرز نتيجة لتعميمات مُؤسَّسة على مُعطيات مُلاحَظة، بل ظهرت نتيجة لحاجة الأوروبيّين إلى تشييء الآخر انجذابًا إلى غرابته ورغبةً في تلافيه. فالخطاب حول الشرق لا يُطلعنا على شيء يخصّ شعوب الشرق الأوسط بقدر ما يخبرنا عن مؤلّفيه ومنتجيه الغربيّين».[١]

٢ ـ إنّ ارتحال الأسطورة المصريّة في هذا المقال هو في الحقيقة ارتحالاتٌ مركّبةٌ جدًّا؛ فهي تنتقل من فضائها إلى فضاء آخر حيث يقوم وليم بليك بتمثّلها في إبداعاته الفنيّة المختلفة سواء في الشعر أو الرسم، ثمّ ارتحال آخر من فضائها الجديد الأوربيّ البريطانيّ إلى اليابان، حيث الاهتمام المبكّر جدًّا بأعمال ويليم بليك وتمثّلها في آن منذ منتصف القرن التاسع عشر. وهنا عمليّة مركّبة أيضًا تتمثّل في قراءة أعمال ويليم بليك نفسها، وتحليل الأيقونات التي يستخدمها، وما يستلزمه هذا من الرّجوع إلى هذه الأيقونات في فضائها الموطِن لاستجلاء دلالاتها الأصليّة، أوّلًا، وكيفيّة توظيفها عند بليك، ثانيا، وما ينتج عن هذا من دلالات جديدة لا تخلو من ظلال تلك الدلالات الأصليّة، ثالثًا. ومن هنا نجد تنقّل المؤلّف بين الأساطير المصريّة ودلالاتها في عالمها المصريّ، وتجلياتها في عالم وليم بليك، على مستوى الفن بوجه عام، شعرًا ورسمًا، وما يرتبط بهذا كلّه من وظائف ثقافيّة وفنيّة وسياسيّة واجتماعيّة.

٣ ـ يؤكّد المقال الذي بين أيدينا عالميّة وليم بليك ـ على حد تعبير محرري الكتاب ـ وهذا يظهر على سبيل المثال في سياق التلميحات الماسونيّة التي عزّز بها تقديمه لمصر على الصورة التي نراها في المقال. كما أنّ الأيقونات المركّبة التي

(1) Todorov, Tzvetan. "Letter from Paris: A Partial Portrait of Edward Said". Salmagundi; Summer 2004; 143, p. 7

هيّأها من خلال علوم الآثار في القرن الثامن عشر قد استوعبت بعمق القراءات المتعلّقة بالطُّرُز الأنموذج، والأمثلة الأصيلة لما يُرمّزه. وقد وضّح المقال أيضًا الأصداء السياسيّة المباشرة لشكل الإله (تيفون) الذي يتطابق، في الوقت نفسه، مع إخضاع الشرق للمركز الإمبرياليّ الذي يمثّله شكل (ألبيون)، ويقاومه في آنٍ معًا. وكأنّه يريد أن يقول لنا: «إنّ الأسطورة ليست ضديدًا للتاريخ، بل هي مرتبطة به عبر سيرورة مزدوجة متجادلة مستمرّة من إعادة التشكيل المتبادَل».

٤ ـ المثاقفة بوصفها استعارة

ما نلاحظه من أعمال وليم بليك المدروسة في هذا المقال أنّه اعتمد إستراتيجيّة استعاريّة في استلهامه للأساطير المصريّة القديمة تقوم على جانب تداوليّ غرضه الإيهام، وجانب عرفانيّ غرضه الإفهام.

أمّا الإيهام التداوليّ فناشئ عن الصفات التي خلعها بليك على مصر بوصفها الشّرق؛ من كونها العالم الهابط، وما يصحب هذا المصطلح الثيولوجي من دلالات منفّرة، وغير ذلك من الصّفات السلبيّة.

ويتبدّى الجانب العرفانيّ في التمثّل العميق للأساطير المصريّة القديمة، ثم معالجتها ذهنيًّا ودمجها مع أساطير أخرى محليّة وإبداعيّة في صورة داعية إلى الاستدلال للقيام بتأويل ناجع للاستعارة الكبرى التي رسمها بليك، وبكلمات أخرى:

استعار بليك لمصر والشرق صفات سلبيّة منفّرة، واستلهم أساطيرها القديمة ثمّ أعاد تشكيلها كي يستدلّ المتلقي على الرسالة التي قُصدت دون أن تُقال: أنا لا أقصد تشويه مصر والشّرق، وإنّما أريدكم أن تنفروا منها؛ فالخير كلّ الخير في الابتعاد عن هذه البلاد، وما يمكن أن تجرّه إلينا من ويلات حال استعمارها.

إنّ هذه الاستعارة الكبرى التي يمكن أن نطلق عليها «استعارة الضدّ» التي

تهدف إلى النّهي والتّحذير عن طريق التّنفير تبدو مساوقة تمامًا لموقف بليك من الاستعمار من ناحية، كما تكتسب أهميّة قصوى في بناء فهم أقوم للاستشراق وآراء الغربيين تجاه الشّرق من ناحية أخرى.

٥ ـ وأخيرًا فقد عمدنا إلى إدراج بعض التوضيحات، التي نراها مهمّة، في المتن ووضعناها بين معقوفين [..]، ووضعنا توضيحاتٍ أخرى، في الهامش موسومة بنجمة* تمييزًا لها عن هوامش المؤلف، كما وضعنا اللوحات المذكورة في المقال، والتي لم توضع في الأصل، كي يتمكن القارئ من متابعة تحليلها بنجاعة.

النّصّ المترجَم

كازويا أوكادا*

ارتحال الأسطورة:
تمثّل الأساطير المصريّة إبداعيًّا عند وليم بليك*

كتب چون فلاكسمان John Flaxman في رسالة إلى ويليَم هارتلي William Hartley:

«إنّ أفضل الكتب الحديثة في موضوع الآثار المصريّة هي: أسفار بوكوك Pococke، ورحلات سافاري C. Savary، ومصر لنوردين Norden، ومصر لدينون Denon. والتي يمكن أن يُضاف إليها أهمّ عملٍ تناول مصر القديمة والحديثة، وهو مطبوع حاليا في باريس».(٣)

---

* كازويا أوكادا Kazuya Okada أستاذ الأدب الإنجليزيّ بجامعة أوكاياما ـ اليابان. من أشهر مؤلفاته: (الراديكاليّة الرّومانتيكيّة: خطابات الحريّة عند وليم بليك). وله العديد من الدّراسات حول وليم بليك، والأسطورة وتجلّياتها في الأدب الإنجليزيّ بصفة خاصة، والأوربيّ على نحو أعمّ. وقد عُنون هذا المقال في أصله الإنجليزي بـ:

  Typhon, the lower nature: Blake and Egypt as the Orient

* وليم بليك شاعر ورسّام بريطانيّ ١٧٥٧–١٨٢٧، لم يُعترف بقيمة أعماله إلا بعد وفاته بحوالي نصف قرن حيث أصبحت تعتبر من عيون الأعمال الرّومانتيكيّة. في عام ٢٠٠٢ وضعته هيئة الإذاعة البريطانيّة في المرتبة الثامنة والثلاثين بين أعظم مئة بريطانيّ في التاريخ وفق استطلاع أجرته.

(3) Hall (1937: 120).

لقد أُدرج هنا كما نرى في هذه الرسالة عدّة أعمال مهمّة تتناول مصر، والجملة الأخيرة تشير قطعيًّا إلى «وصف مصر» لجومار Jomard، وكلّ منها مألوف لدى الدارسين المهتمّين بموضوعة السّمات الشرقيّة للسرديّات الرومانتيكيّة للرحلة(١). لقد ظل فلاكسمان وهارتلي صديقين لوليَم بليك William Blake لسنوات عديدة (وقد عهدا إلى بليك بعمل رسوم بعض أعمالهما).

لذلك ربّما تعضّد الفقرة المقتبسة في البداية افتراضنا أن بليك قد نما إلى علمه، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، معلومات مهمّة بخصوص مصر وعلم المصريّات. فمن جهة رمزيّةٍ بليك نجد أنّ مصر هي معادل العالم الهابط*، حسبما أشار جون بير John Beer مجمِلًا السّبر الشامل والرائد في آنٍ معًا الذي قدّمه روي Roe حيث وضّح أن تصوّر مصر بهذه الكيفيّة جاء لخدمة بليك بوصفها رمزًا تامًّا ومثاليًّا للعالم الهابط (Roe 1969: 174). ويمكننا أيضًا أن نضيف، مستخدمين تعريف بير نفسه، أنّ مصر هي» نقيض الفردوس» (Beer 1969: 256)(٢). وفي الأساطير المتقدّمة أُعطيتْ دورًا مهمًّا ألا وهو الوفاء بالبيعة لجُوريزُن Urizen إله العالم الهابط (Roe 1969: 174)، وقد أعيد تأكيد هذا، على سبيل المثال، عن طريق الأوصاف التي قدّمها بليك في القسم الأخير من «كتاب جُوريزُن (١٧٩٤)»:

لذا ناداهم فوزُن Fuzon* جميعًا

---

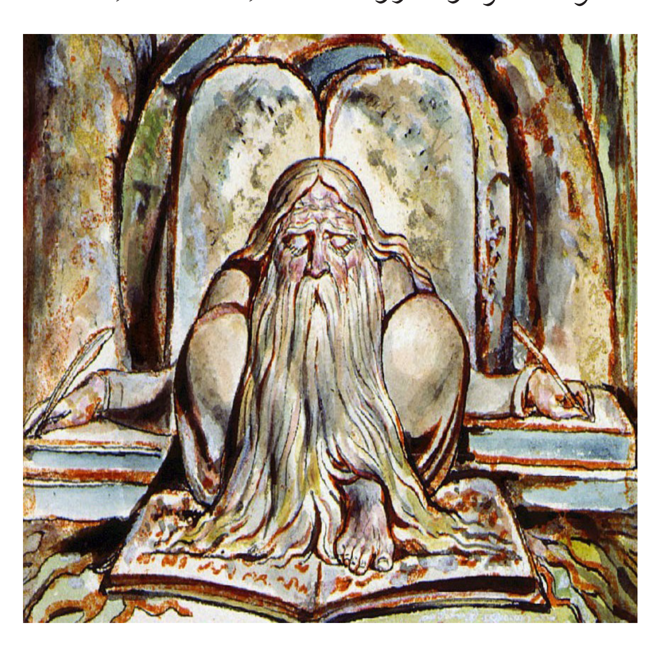
(1) Leask 2002 (especially chapters 2 and 3).

* العالم الهابط Fallen World هو مصطلح ثيولوجي يشير إلى العالم بعد خطيئة آدم، ونتيجة لها تشوّهت الحياة وصارت مليئة بالأسقام والحزن والشرّ والموت، ولا أحد يولد في هذا العالم بريئا تمامًا من هذه الخطيئة، بل يحمل بداخله رغبة في اقتراف الخطايا.

(٢) اقترح إسيك Essick أنّ صورة مصر في لوحة القدس لبليك بوصفها الفردوس الفاسد يتضمّن تبلبل لغة آدم العالميّة إلى ألسن مختلفة/ أفواه عديدة. (Essick 1989: 23)

* Fuzon شخصيّة من عمل لوليم بليك بعنوان The Book of Ahania

أطفالَ جُوريزُن المتبقّين
فتركوا الأرضَ المتقلّبة
أسموها مصر، وغادروها (Pl. 28, ll. 19-22; E 83)



جُوريزُن لوليم بليك

وبالإضافة إلى هذه الأوصاف، وعلى النّحو الذي اقترحه مورتون بالي Morton Paley، فإن التخيّل المصريّ النمطيّ للأهرامات يُعتبر تمثيلًا رمزيًّا وتضمينًا للّاإنسان في نصوص بليك[١] (Paley 1983: 189). كما أوضح أيضًا أنّ أهرامات التفاخر» (Jerusalem 91: 43 E 252) تشكّل مفهومًا تمثيليًّا عبر الأوصاف المخصوصة التي خلعها عليها، نحو قوله:» الأهرامات تهيمن بصورة مشؤومة على النماذج البشريّة»، أو «الأهرامات تلك التي تمثّل الإنكار الخافت

(١) نشير إلى نصوص بليك التي اقتبست من طبعة Erdman وسيُحال إليها بالرّمز E متبوعًا برقم الصفحة.

الحالي للصورة البشريّة الإلهيّة» ((Paley 1983: 188-9. أمّا بالنسبة إلى موضوع الخصوبة المصريّة في لوحة كتاب أهانيا Ahania [وهي النظير الأنثويّ لجُوريزُن في أساطير وليم بليك] فإنّه يمكننا أن نلاحظ أن بليك يصف صورة البيض عن طريق ربط ذهنيّ تامّ مع ما تبغضه النفس ويؤذيها:

رغبات جُوريزُن المروّعة
اندفعت كالفيضانات من جباله
في سيول الوحل الغليظة المتراكمة
مع بيضٍ غير سَويّ أصلُه
من فوره يفقس... (Pl. 3, ll. 7-11; E 85)

لقد عبّر بليك هنا عن «رغبات مروّعة» لجُوريزُن بشكلٍ مجازيّ استعاريّ مشبهًا إيّاها بفيضانٍ مندفعٍ مثل «سيول الوحل... مع بيض». ونحن ندرك أنّه تَمثّل هنا الصورة التقليديّة المأثورة لـ(البيض في الوحل) عند وصفه لعلاقة أنطونيو وكليوباترا (إذ عبّر عنها بأنّها بيضٌ يفقس في وحل نهر النيل):

الزارع ينثر..
فوق الوحل والمستنقع.. ينثر بذوره
وسريعًا يحين الحصاد.. (II. iv. 21-3)

نستبينُ من هذه الإضاءة أنّ مصر عند بليك تستدعي عددًا من التأويلات الأكثر صراحةً من ناحية الكوزمولوجيا الخاصة به. ومن ثمّ فليس من المستغرب أنّ نقادًا مُحدَثين لم يكونوا متحمّسين لإعادة استجلاء الأهمّية العميقة لعلاقته بمصر وأثرها في أعماله. وقد أشرتُ من قبل إلى شكل كيوبيد/ إيروس Cupid/ Eros المصريّ بوصفه صورة أنموذجيّة ممكنة لأُورك Orc [وهو شخصيّة إيجابيّة في أسطورة

بليك المركّبة إذ يجسّد الثورة والتمرّد ويقف في وجه جُوريزُن المجسّد للرجعيّة والتقليديّة] (Okada 2000).

وهنا سأقوم باستقصاء إضافيّ للأهمّية العميقة لعلاقة بليك بمصر. وسوف أناقش كيف أنّ معرفته بمنظومة الرّموز المصريّة، من بين خلفيّات مصريّة أخرى لديه، تجعلنا نستنتج أنّها رفدتْ، بشكل أساسيّ، بلورةَ أسطورته الخاصّة.

ولتوضيح هذا سوف أبيّن، على وجه التحديد، المعنى الرمزيّ لشكل تيفون Typhon [وهو أكثر الوحوش شراسة في الأساطير اليونانيّة، والابن الأخير لغايا إلهة الأرض، وابن تارتاروس، وهو أب لكثير من الوحوش المشهورة في الأساطير]، وكذلك سألقي الضوء على موضوع التشابهات المصريّة ـ الماسونيّة كي نعيد تقييم دور مصر في أعمال بليك. وأعتقد أنّ هذا النقاش سيسهم في إضافة مقاربة جديدة إلى الدراسات الخاصّة ببليك، ما يجعل من الممكن إدراك فهمه المميّز والعميق لمصر بوصفها الشرق.



أُورك في إحدى لوحات بليك

لقد وضع بليك صورة الهرم خلف شكل أُورك في لوحة له من «قران الفردوس والجحيم»[١]. وربّما يشجع هذا قُرّاءه على ربطها بصورته المشهورة لنيوتن (١٧٩٥)، وقد يكون، من ثَمّ، دافعًا لمناقشة الصورة في سياق الخطاب العلميّ في الحقبة الرّومانتيكيّة. إضافة إلى ذلك، رغم هذا الجو النقديّ، فإن رسمًا توضيحيًّا لإيزيس مأخوذًا من عمل لينوار Lenoir «البناؤون الأحرار/ الماسونيّون» سيُشجّع على إجراء فحص أعمق لهذه الموضوعة[٢]. وبالنسبة إلى هذا الرسم فإنّه يتضمّن تصويرًا شائعًا في الأساطير المصريّة لنجوم رمزيّة تُستخدم عادة لوصف شكل إيزيس وهي تندب أوزيريس، إله الشمس المقتول، وسلطَتَه السليبة. وينبغي أن يدفع هذا الوصف الدقيق الباحثين المهتمّين بالرّمزيّة الأيقونيّة عند بليك إلى إدراك التماهي الرمزيّ؛ بحيث إنّ كلّ النجوم تُعتبر جُوريزُنات Urizens (Damon 1965: 116-7)، وعليهم أن يتذكّروا بعد هذا أنّ بليك يستخدم النجوم بطريقة مماثلة في رسومه لكتابي توماس غراي Thomas Gray «الشاعر [وليَم شكسبير]»، و«انتصارات أوين»[٣]. وقد دُعمت هذه العلاقة من خلال رسمه شكسبير حاملًا قيثارة على شكل بوصلة، والتي يمكن ربطها بالقوة القمعيّة لجُوريزُن التي يمثّلها الممسِك بالبوصلة. كما أنّه زوّد هذا الشاعر بقيثارة ذات أوتار غليظة شديدة التشوّه[٤]، التي يمكن اعتبارها بديلاً

(١) William Blake's Illuminated Books (hereafter WBIB), 5 vols (London: The William Blake Trust/ The Tate Gallery, 1991-5), Vol. 3, p. 203.

ستكون الإشارات المرجعيّة إلى هذه الأعمال على هذا النحو (WBIB 2: Pl. 3) أو (WBIB 3: p. 23) حيث يأتي بعد اختصارات اسم المجموعة رقمُ الجزء ثم رقم الصفحة أو رقم اللوحة.

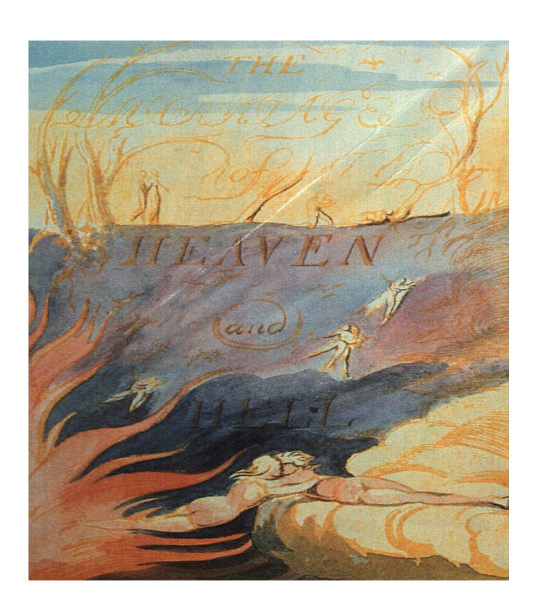
(2) Hall 1937 (opposite 41).

(٣) أعيد نسخها في (Tayler 1971).

(4) Ibid

للصّورة الرمزيّة التي قدّمها لـ«شبكة جُوريزُن» في لوحته في «كتاب جُوريزُن» على الرغم من غياب أيقونة النجوم من الرسم (pl. 128: 11. 13, E 83).

ومع تشابه وصف النجوم، نستطيع أن نفترض أنّ بليك ربّما يكون قد اطّلع على صورة مماثلة لرداء إيزيس الموشّى بالنجوم، واستخدمها، منتبهًا إلى تضمينها رسمٍ كهذا استمدادًا من الكوزمولوجيا الخاصّة به، مع شكل الشاعر الذي يمثّل رفضه الشديد للقمع. وبكلمات أخرى يمكننا القول: إنّ كرهه لمصر، باعتبارها العالم الهابط القائم فقط على القوة، ينبني على الغنى المطلق للطبيعة (Keynes 1971: 93 [1949]). وبناءً على هذا فإنّ إخفاء نجوم إيزيس يستثيرنا لإعادة استكناه علاقة بليك بمصر. لقد كان بليك، كما أعتقد، يسعى إلى إبراز رؤيته التهكّميّة لمصر بوصفها الشرق. وإنّ معرفته وفهمه، والأهمّ استلهامه للأساطير المصريّة وإعادة بنائها، تحتاج إلى إعادة التدقيق فيها من جديد بصورة أكثر عناية، وأشدّ إحكامًا.



من «قران الفردوس والجحيم» لبليك

ويتضمّن كتاب إراسموس داروين Erasmus Darwin «الجنّة النباتيّة» (١٧٩١) رسمًا مصريًّا تحت عنوان «إخصاب مصر»[١]، وقد نقشه بليك بعد تصميم فوسيلي Fuseli. وهذا النقش يوضّح رحلة داروين، أعني القسم الرابع، المعنون بـ«فيضان النيل بسبب الرّياح الموسميّة الأفريقيّة». وفي الملاحظة الإضافيّة المصاحبة لهذه الرّحلة عوّل داروين على تعليق لڤولني Volney الذي لاحظ أنّ:

«وقت ارتفاع النيل يبدأ بحلول التاسع عشر من يونيو تقريبًا، حيث تهطل الأمطار في أثيوبيا والمناطق المجاورة من أفريقيا في مايو ويونيو ويوليو؛ فيُنتِج هذا كميّة هائلة من المياه التي تُصرف في ثلاثة أشهر. وقد لاحظ آبي بلوشيه Abbé Pluche أنّ نجم الشعرى اليمانيّة Dog - star يبزغ في وقت ابتداء الفيضان، وقد شاهد الفلكيّون هذا البزوغ أيضًا، وكإشعار باقتراب الغمر كانت تُعلّق صورة أنوبيس على جميع المعابد، وهي عبارة عن جسد رجل برأس كلب (Darwin 1791: I. 145-6).

إنّ ملاحظة ڤولني رفدت بجلاء ملامح نقش فوسيلي/ بليك، تحديدًا الشخص الواقف برأس كلب، أي: أنوبيس الذي يصلّي لأجل أن تُغمر الأرض بالمطر. وقد جاء أنوبيس في الرسم مُمثّلًا بجسمٍ عملاق يختلف عن وصف ڤولني، إلا أنّ الاختلاف الأكثر أهميّة هو أنّ قدوم الفيضان في النقش قد أضيف إليه صفة كونه نذير شؤم. وبالنسبة إلى ذلك الجسم المرفرف على النيل فقد أجمع كثيرٌ من النقّاد على أنّه يمثّل إله النّهر، أحد أوجه الإله جُوريزُن (Roe 1969: 167). وقد رأى دامون Damon، بدقة أكبر، أنّ جُوريزُن هو الذي يجيب الداعي بالبرق والعواصف

(1) Beer (1993: 35, 259)

وفيضان الماء (Damon 1965: 117)(١). وفي كوزمولوجيا بليك، كما اقترحتُ آنفًا، نجد أنّ مصر، وكلّ ما يتعلّق بها وينتمي إليها، تتضمّن قوة تخريبيّة هدّامة، كما فصّل الشّاعر نفسه حين قال:

مصر.. آلهتها جبابرة هذا العالم

طبيعة الآلهة...

أن تُفسد ثم تُدمّر فنّ الخيال

(Laocoön E 274; Keynes [1949] 1971: 777; cf. Roe 1969: 162).

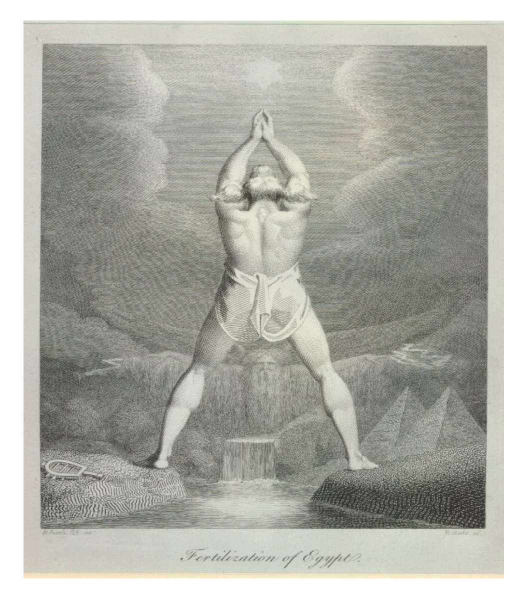
ويدلّ إبرازُ بليك جانب الإفساد والتدمير في العالَم المصريّ على جنوحه الأفلاطونيّ المثاليّ في توجّهه الفلسفيّ، وهذه هي عادته التي تتصارع مع واقع الحياة اليوميّة، أو هذا العالَم كما هو عليه فعلًا، عبر قوة خياليّة متضمّنة في الذهن البشريّ. وينبني موقف بليك على أنّ ازدهار المادة يُنتِج، في نهاية المطاف، تدميرًا داخليًّا، ومن ثمّ فإنّني أزعم أنّنا ينبغي أن نؤوّل ذلك الجسم المرفرف على النيل، الذي نحن بصدده، بوصفه قوة خارقة غيبيّة من السماء لكنّها زائفة وغالطة (٢).

ووفقًا لهذا فإنّ شكل جُوريزُن المرفرف يبدو أنّه يمثّل إله الضلال، أو يمكننا القول: إنّه الشكل المُستَنكَر لمغوٍ في عالم الوفرة الماديّة.

---

(1) Paley (1978: 175) and (WBIB 3: p. 243).

(2) Visions of the Daughters of Albion, pl. 5, ll. 3; E 48.



لوحة «إخصاب مصر» لبليك

وقد أضيفت إلى الطبعة الثالثة من كتاب «الجنّة النباتيّة (١٧٩٥)» لوحةٌ أخرى لإله العواصف عُنونَتْ بالإعصار/ تورنادو(١). وكشف بعض النقّاد، مثل ماري جاكسون Mary Jackson، في تحليل هذا الشكل المُجنّح أفعوانيّ الهيئة أنّه يعبّر عن ملامح رمزيّة للإله المثراسي* ويحمل، بشكل واضح، سماتٍ من تلك الملامح (Jackson 1977: 74). ونحن لا ننكر وجاهة أن يُفسّر لنا التراثُ المثراسي بعضَ ملامح هذا الشكل، إلا أنّني أميل أكثر إلى الاتفاق مع مقترح بيرBeer الذي يرى أنّ الشكل الأفعوانيّ المُجنّح يتطابق مع ما ذكره داروين بدقة ووضوح، إلا أنّه ربّما يعتمد أيضًا على الأساطير المصريّة (Beer 1993: 41)(٢).

---

(١) أعيدت في Beer (١٩٩٣: ٤٢) وانظر أيضًا (١٩٨٣: ٢٢٩-٣٠) Hilton .

* نسبة إلى مثرا إله الشمس والنور والعدالة وحامي الحقيقة وعدو قوى الظلام عند الفرس، وقد انتقل إلى الرومان واليونان وأسموه مثراس.

(2) (Darwin 1791: I. 392)



لوحة الإعصار/ تورنادو

وقد ذكر داروين نفسه هذه الظاهرة في أثيوبيا في الفقرة التالية حيث استفاد من استكشاف بروس Bruce:

«لقد شاهد السيّد بروس حالة الدوّامات التي يحدثها هبوب الرياح الموسميّة في أثيوبيا، وروى أنّه، في كثير من الصباحات المتتابعة في مستهل هبوب الرياح الموسميّة المطيرة، لاحظَ غمامة ذات حجم صغير واضح المعالم تدور بسرعة رهيبة، وعلى إثر هذا سرعان ما تصبح السماء ملبّدةً بالغيوم الداكنة، فيتتابع هطول الأمطار الغزيرة خلال دقائق قليلة». (Darwin 1791: I. 392)

وفيما يتعلّق بهذين الشكلين المرفرفين في النقوش، ورغم أنّنا لا يمكننا أن نذكر أيّة تفاصيل، بفرض وجودها، عمّا أضافه بليك أو حوّره من تلك المعلومات والمعارف التي تحصّل عليها واكتسبها وتمثّلها إبداعيًّا، فإنّه يظلّ بإمكاننا أن نستشعر، وكما بيّن جون

بير، أنّه من المقبول أنّ بليك كان يختزن في ذهنه إله التّدمير المصريّ المعروف بـ(تيفون Typhon)، والذي يرتبط اشتقاقيًّا بظاهرة الإعصار Typhoon (Beer 1993: 260)[1].

وبالنسبة إلى شكل تيفون فإنّ كتاب جاكوب بريانت «نسق جديد: تحليلٌ للأساطير القديمة» (١٧٧٤-٦) ـ وهو واحدٌ من أكثر المصادر عمليّة ومقبوليّة فيما يخصّ تمثّل بليك للأساطير المصريّة ـ يتضمّن وصفًا شاملًا دقيقًا لهذا الإله المصريّ. فقد ذكر بريانت، على سبيل المثال، أنّ تيفون يرمز إلى الطوفان، فالمصريّون كانوا يسمّون فيضان النيل «تيفون»، وكانوا يطلقون هذا الكلمة على الرياح العاتية أيضًا. كما استخلص حكاية تيفون من رسوم هيروغليفيّة قديمة كذلك (Bryant [1774] 1979: II. 319, 321). وقد قدّم توضيحاتٍ أعمق خصوصًا ما يتعلّق بإبراز دوره بوصفه الجالب للفيضان:

«فيما يتعلّق بتيفون، يجب علينا أن نقرّ، بادئ ذي بدء، أنّ تاريخه مشوبٌ بشيء من الغموض. فالإغريقيّون قد أدرجوا شخصيّات عديدة تحت هذا الاسم، والتي ميّزها المصريّون بلا شكّ؛ فهذا اللفظ يُستخدَم لقبًا، كما يُستخدَم اسمًا. وكثير من تلك الشخصيّات ممّن لهم علاقة بالطوفان والفيضان نُسبوا إلى تيفون= تيفوني Typhonian/ طوفانيّ. وكلّ هؤلاء قد أدرجهم الإغريق تحت اسم واحد «تيفون»، والإله الأصليّ الجالب للفيضان إلى الأرض كان له نفس التسمية المنسوبة إلى «تيفون»، والتي قُصد بها إله الطوفان/ الفيضان (Diluvii Deus). (Bryant [1774] 1979: II. 323). وقد ذكر بريانت أيضًا شخصيّتين مختلفتين من الآلهة المصريّة، ووصفهما على النحو الآتي:

«انبثق هذا عن شخصيتين مختلفتين أعطيتا الاسمَ نفسَه، وقد وقع التمييز بينهما في اللغة المصريّة. فـ«تيفون» Typhon كان مؤلّفًا من Tuph أو Tupha - On وتعني المذبح الأعلى للإله، وقد كان هناك الكثير من هذه المذابح في مصر، تُقدَّم عليها القرابين البشريّة، كما أُطلق على المدن التي كانت تحويها لقبَ الانتساب إلى تيفون أيضًا = تيفونيّة Typhonian. لكن كان هناك تيفون آخر مختلف تمامًا

(١) انظر ما ذكره بير بخصوص الإله تيفون في بعض الثقافات الأخرى: (Beer 1970: 241)

عن الذي ذكرناه آنفًا، إلا أنّه اختلط به عن طريق الخطأ، عني به الريح الدواميّة والفيضان...» (Bryant (1774) ١٩٧٩ :II. 320).

وبأخذ هذا التحليلات بعين الاعتبار ندرك أنّ شكل جُوريزُن المرفرف على النيل في «إخصاب مصر» قد تأثّر بشكل الإله «تيفون» في الأساطير المصريّة. وفيما يتعلّق بموضوعة كون تيفون إلهًا مُزيّفًا تتجلى أهمية استجلاء العلاقة بين أوزيريس وإيزيس وتيفون. حيث تقصّى بريانت هذه العلاقات في دراسته مبرزًا القصة الآتية من الأساطير المصريّة: «ويُقال إن تيفون أعدّ سفينة ذات صِنعةٍ غريبة، ويبدو أنّه تخلّص فيها من جسد أوزيريس، حيث أدخله فيها، وأغلق عليه بإحكام» (Bryant [1774] 1979: II. 323)[(١)].



لوحة لبليك يظهر فيها تيفون في الجحيم

(١) أعتقد أنّ أيقونة السفينة المجنّحة يمكن أن تُحدّد في الخطاب المتعلّق بتيفون وأوزيريس في الأساطير المصريّة التقليديّة، ورغم أنّ النقاد ربطوها بأيقونة القمر عند بريانت، مثل بالي الذي علّق بقوله: سفينة سُكنى تشبه القمر، (WBIB 1: p. 161, 168). إلا أنّ تأويلي الخاص، والذي لم يُشر أحد إليه، أنّ صورة السفينة تتضمن معنى مقبرة أوزيريس المقتول على يد تيفون، والتي يمكن أن ترمز إلى موت العالم الخياليّ، وتخريبه، وإفساده بواسطة العالم الماديّ. انظر أيضًا: (Raine 1968: I. 232-3)

وقد تأمّل جون بير التلميحات الأكثر عمقًا المرتبطة بديناميّة تلك العلاقات كي يربط الأسطورة بذلك الشكل المرفرف الذي نحن بصدد الحديث عنه[١]. ورغم أنّ بير لم يستقصِ كلّ المعاني الضمنيّة لشكل جُوريزُن ـ التيفونيّ فوق النيل وعلاقته بالشكل المرفرف، فإنّ توضيحاته تدعم تأويلاتنا، أعني: إنّ بليك ربّما حاول تجسيد غواية الخصوبة المصريّة، بمعنى: مصر بوصفها الشّرق، عن طريق إعادة صياغته للملامح التيفونيّة. ونعتقد أن المزيد من الاستقصاء قد يكون مفيدًا فيما يخصّ كيفيّة تصميم بليك للشكل المرفرف بهذه الطريقة بوصفه تعبيرًا عن رفضه هيمنة الماديّة، فأعلن هذا في تصوّره لمصر. إنّ هذا التفسير سيوضّح كيف أنّ الأشكال المرفرفة ـ تلك الصور المركّبة المتكرّرة بكثرة في تصميمات بليك والتي يضفي عليها أحيانًا واسماتٍ تشبه الثعابين ـ قد انتشرت وتطوّرت أيضًا خلال مدوّنته المصوّرة. وكي نقوم بهذا علينا أن نحلّل بعمق الإله المصريّ «تيفون» الذي نادرًا ما تمّ التطرّق إليه حتى الآن.

إنّ الشكل المرفرف لتيفون في كتاب «الجنّة النباتيّة ١٧٩٥» يشبه بصورة غريبة نزول الشيطان في رسم فوسيلي المعنون بـ«حلم المساء»[٢]. ويظهر هذا التشابه بطريقة أكثر تماسكًا في رسوم بليك، ما يجعلنا نقترح أنّ بإمكاننا استشعار أنّه ربّما قصد إلى تضمين فكرة الإله الزّائف المستوحى من الأسطورة في شكل تيفون

---

(١) انظر أيضًا: (Beer (١٩٦٩ : ٣٧٣، حيث ذكر أنّ ثيمة إيزيس وأوزيريس تتكرّر في التصميم الذي أخذه بليك عن فوسيلي ممثّلًا «إخصاب مصر»... حيث أنوبيس، جسد الإنسان برأس كلب، يرفع يديه باتجاه ضوء بعيد قادم من نجم الشعرى اليمانيّة، وفي الخلفيّة الإله الغيور تيفون يغطّي بجناحيه النيل الآخذ منسوبُه في الارتفاع.

وانظر: ((Roe (1969: 172), Todd (1972: 176-7) and Damon (1965: 116).

(٢) أعيد نقله في: (Warner (1984: 141).

المغوي. وهي فكرة من الممكن أن تكون قد طُوّرت عبر مفهوم بليك الخاصّ تجاه مصر بوصفها العالم الهابط(١).

وقد أوضح بير أنّ المعرفة السفيدنبوريّة Swedenborgian* تقوم بدور البنية الحاسمة، والمحرّكة لعواطف بليك في إعادة صياغته المميّزة للأساطير المصريّة. ووفقًا لذلك فإنّنا نتجاسر على اعتناق الرؤية التي تعتبر أنّه ربّما قصد إلى توسيع المعاني المتضمّنة الفارقة في تصوّره السّابق للإله المصريّ تيفون، هذه الرؤية المعترَف بها إلى حدٍّ ما حتى الآن، وقد علّق بير بقوله:

«إنّ الاهتمام بالأسطورة المصريّة، والمقرون بمعرفة سفيدنبوريّة تفترض سابقًا أنّ الشمس الحقيقيّة في هذا العالم تنقسم إلى: نورٍ ونار ـ هذا الاهتمام من شأنه أن

(١) نوقش هذا الشكل الغامض الذي رسمه بليك بحماسة في الفصل الثامن من عمل (Hilton 1983)، ولنفصّل مثل هذا الاستدلال فإنه من المعين لنا أن نتّبع رؤى جون بير حيث تمدنا نقاشاته بمفتاح الفهم الصحيح لدلالات التراث المصريّ، بما فيها صورة الشمس/ القمر المرتسمة على جناحي الشكل المُجنّح في لوحة «بوابات الفردوس». وبالنسبة إلى المأثور المتعلّق بإيزيس وأوزيريس وتيفون، يقول بير: «إنّ القوة الشيطانيّة الحراريّة المدمرة لتيفون وإيزيس إلهة الضوء التائقة قد انخرطا في صراع غير مثمر حين كانت إيزيس تحاول عبثًا بعث أوزيريس الذي يوفّق بين مبدأين، فهو يحمل تشابهًا غريبا مع أحد المبادئ السفيدنبوريّة المركزيّة حيث ينظر فيها إلى الحرارة والنور بوصفهما عنصرين منفصلين للشمس الحقيقيّة المفقودة. ويمكن بسهولة أن تتراصف الهيروغليفيّة المصريّة الأثيرة للشمس والثعبان/ الشيطان والأجنحة مع هذه الأسطورة التي ترتبط، إضافة إلى هذا، مع أكثر الصور التقليديّة تأثيرًا، أعني: تلك المتعلّقة بالنيل الغامض؛ فهو أحيانًا يغمر محيطه بقوة تدميريّة خطيرة قبل أن تُبتلع في بحر مميت، لكنّها أيضًا قوة ضروريّة للخِصْب. (Beer 1993: 34)

* نسبة إلى أمانويل سفيدنبوري Emanuel Swedenborg وهو عالم وفيلسوف سويدي عاش في القرن الثامن عشر الميلاديّ، وهو ثيولوجيّ مسيحيّ كذلك له توجّه خاص في فهم اللاهوت تأسّس بناء عليه فيما بعد تيار ديني وكنيسة تتبع أفكاره وتحمل اسمه.

يقود بليك، بصورة طبيعيّة بما يكفي، إلى إدماج نوعين من المأثورات معًا ويُكيّفهما مع أفكاره: أوّلهما قصة إيزيس وأوزيريس، التي تجعل من أوزيريس الشمس الحقيقيّة المفقودة، بينما إيزيس إلهة القمر التي تسعى باستمرار إلى إعادة تجميع أوصاله وبعثه. وثانيهما تيفون: الشمس الهابطة الزّائفة التي تحتوي على النار/ الحرارة فقط. وبهذا يمكن أن يندرجا معًا بصورة طبيعيّة إلى حدٍّ ما تحت القاعدة السفيدنبوريّة[١] (Beer 1969: 28-9).

وقد ذكر بير أيضًا مقالًا عن الأسطورة وعبادة الثعبان (الشيطان)، كتبه هوغ داونمان Hugh Downman الذي عرّفه كوليردج Coleridge بوصفه عضوًا في جمعيّة النبلاء في إكستر، ويحتوي المقال على وصف لشيء غامض:

«يدلّ الثعبان المسمّى «كِنِف Cneph» في الأساطير المصريّة على الخير/ مبدأ الخير، بينما حين يسمّى «تيفون» فهو يمثّل الشرّ والخراب/ مبدأ التدمير» (Beer: (1970: 128).

وبوضع هذا الرأي في الاعتبار، تجدر بنا الإشارة إلى أنّ بليك قد رسم شكلًا لأنثى في لوحة من كتاب «القدس» (*WBIB* 1: Pl. 63) تشبه على نحو غريب التمثال الخزفيّ الصغير الفاتن، الذي يعود إلى القرن الثامن عشر، المسمّى

---

(١) هذا بالطبع يرتبط بدور لوس Los في الأساطير الشعريّة؛ فهو الخالق والحامل وعادةً الحافظ للشمس الماديّة، والشمس المُقلّدة، وممتلكات جُوريزُن. وقد أشار رين Raine (١٩٦٨)، على نحو ملائم، أنّ اسم Los هو في الواقع Sol لكنّه يُتهجّأ بصورة معكوسة (I. 223).
وانظر أيضًا في هذا الصدد كتابات: Priestman (١٩٩٩: ١١٣)، Damon (١٩٦٥: ٢٤٦–٧).
كما أبرز دامون أنّ لوس يخلق الشمس الماديّة. ومن الممكن أن بليك قد تأثّر بالمبدأ السفيدنبوري المتعلّق بالشمس والذي يرى أن شمس العالم الطبيعيّ ميتة تمامًا، بينما شمس العالم الروحيّ هي الحيّة. (Raine 1968: I. 225).

«كليوباترا»[١]، حيث يتراءى الثعبان مدمّرًا ومغويًا.

والأهمّ أنّ هذا الثعبان الأثيم الممثّل لمبدأ الشرّ والخراب يمكن ربطه بصورة بارزة للثعبان في «الماسونية»، رغم عدم وجود أيّة إشارة إلى هذا الارتباط من قبل النقّاد حتى الآن. وهذه الصورة بعينها تظهر في رسم «أوديب المصريّ» Oedipus Aegyptiacus لأثاناسيوس كيرشر Athanasius Kircher[٢]، التي استخدمها مانلي هول Manly P. Hall في تفسيره للماسونيّة عند قدماء المصريّين موضّحًا أنّ «تيفون» هو الطبيعة الدنيا. وقد وصف صورته على نحو ملائم حيث إنّها تُجسّد تيفون باعتباره النفْس الدُّنيا: الإرادة الإنسانيّة عند بويم Jakob Böhme[٣]، أو أنّه تمامًا مثل مفستوفيليس Mephistopheles* في مسرحيّة «فاوست» لغوته (Hall: 1937: 122-3)، وهذه الصّورة تتوافق مع ما أكّدناه آنفًا باعتباره الشيطان الآثم أو الإله المُضلِّل، ويمكن أن يُضاف إليها صفة إغواء الإرادة الإنسانيّة. وبناءً على هذا، فإنّ صورة الألياف المتعرّجة كالثعبان التي تظهر في رسوم بليك (على سبيل المثال: القدس (WBIB 1: Pl. 74)[٤]، وخصوصًا الصورة الشبكيّة المستخدمة في اللوحة

---

(١) أشار وارنر إلى هذا التشابه (١٩٨٤: ١٤-١٥أ١٨-٢٠) فالصورة المأثورة لطين النيل، التي أشرنا إليها في بداية حديثنا، تحيلنا إليها بالتأكيد صورة الثعبان/ البيض هذه.

(٢) توجد نسخة منها في: (Hall (1937: 123).

(٣) عقّب وارنر على العلاقات بين بليك وفوسيلي/ سفيدنبوري/ جاكوب بويم قائلاً: «إنّ بليك في الوقت الذي التقى فوسيلي كان منغمسًا في أعمال سفيدنبوري وعلى الأرجح جاكوب بويم أيضًا». (Warner 1984: 138).

* مفستوفيليس هو الشيطان في مسرحيّة «فاوست» لغوته، وهي حكاية ألمانيّة شعبيّة عن فاوست السّاحر الذي يبرم عقدًا مع الشيطان يقضي بأن يستعمله طوال حياته، مقابل أن يستولي مفستوفيليس على روحه بعد مماته، وهذا العقد مشروط بأن يبلغ فاوست قمة السعادة.

(٤) يقول النّصّ الأدبي المصاحب لهذه اللوحة:» بريطانيا هنا مجبورة على التضحية بطاقتها =

٤٥ من المجموعة نفسها (WBIB 1: Pl. 45)[١] يجب إعادة تأويلها بالرّجوع إلى شكل تيفون، على الرغم من أنّه لم يُذكَر في الدراسات المتعلّقة ببليك سوى أنّ ثعبان العالم الهابط هو تلميح توراتيّ، أو ترميز للشبكة المرتبطة بجُوريزُن؛ أعنين: «شبكة جُوريزُن»[٢] (pl. 28: 11. 13 E 83) ويحثُّنا هذا التأويل على إعادة النظر في دلالة شبكات الألياف في اللوحة ٢٥ من كتاب القدس (*WBIB* 1: Pl. 25). رغم أنّ مشهد التّعذيب هذا قد دُرس فقط في سياق التضحية الدروديّةDruidical sacrifice* أو استشهاد القديس إراسموس[٣] St Erasmus. والصواب أنّه يمكن تحديد هوية هذا الشكل عن طريق شخصيّة «ڤالا»[٤] [وهي الأنثى التي تمثّل الطبيعة في كتابات بليك الأسطوريّة]. أمّا بالنّسبة إلى الأنثى التي تشبه أصابعها الألياف ثعبانيّة الشكل، وبشكل أكثر إثارة، فإنّني أودّ أن أقترح أنّ صورة الشمس/ القمر في لوحة «أفخاذ ألبيون»* يمكن أن نربطها بلوحة «مئزر السيّد الماسوني»[٥].

= اللانهائية المحتملة من أجل خلق عالم ماديّ محدود!»، انظر: , Mitchell (1978: 200) (also cf. Mellor (1974: 295.

(١) انظر رؤية إردمان للربط بين ڤالا وبريطانيا في (Erdman 1974: 319). وعلى النقيض من هذه الصورة، صورة الشبكة في مجموعة القدس ٨٥ يجب ان تُعتَبَر في رأيي بمعزل عن الخراب والإغواء، حيث إنّه في اللوحة تعود الشمس الحقيقيّة إلى الإشراق في السماء، رمزًا للافتداء الحاصل.

(2) Cf. Hilton’s account of Blake’s ‘fibres’ (Hilton 1983, Chapter 5).

* نوع من الطقوس عند الشعوب السلتيّة القديمة في دينها الوثنيّ، تُقام لجلب الحظ.

(3) E. g. Erdman (1974: 304).

(4) Erdman (1974: 304).

* ألبيون Albion هو الاسم القديم لبريطانيا، وقد أحياه بليك في كتاباته، وهو الاسم الذي أطلقه على إحدى شخصيات أساطيره والذي يمثّل الإنسان البدائيّ.

(5) Peterfreund (1998: 69). see Peterfreund 1998 (Chapter 3), Schuchard (1992; 1999; 2000) and Sutherland (1970).



رسم لشخصيّة ألبيون لبليك

وبشكلٍ مثيرٍ للاهتمام فإنّنا حين نركّب صورة» مئزر السيّد الماسونيّ» على موضع «أفخاذ ألبيون» يمكننا الخروج بتأويل مفاده أنّه اضطُر إلى أن يلبس مئزر القمع والماديّة، والذي يؤكّد، في مستوى أعمق، معاناته من الألياف ثعبانيّة الشّكل لتيفون. ومن ناحية الخلفيّات الماسونيّة لذلك العصر، فقد عُرف في الواقع، وعلى نطاق واسع، أنّ المحفل الماسونيّ قد أصبح علمانيًّا. فعلى سبيل المثال» ليلة هوغارث Hogarth» وبرغم أنّها سابقة بعض الشيء على عصر بليك، إلا أنّها تمدّنا بوصف مفعم بالهجاء للماسونيّين. وفي الصورة يبدو الشكلان ثملين، يرتديان مئزر السيّد الماسونيّ بالإضافة إلى ملبوسات أخرى غريبة الأطوار، مثل: القلادة المربّعة، والقبّعات، والسيوف. وهذه المظاهر المادية، حسب رأي بليك، تمثّل الروح. وهذا واضح في وجهة النظر المماثلة التي تنتقد مبادئ الماسونيّة، فرسوم جُوريزُن الطافحة بالمعاناة حيال قوى الطبيعة، بمعنى أنّ الماء أو اليابسة (*WBIB* 6: 83, 1 87) (ينبغي أن يُنظر إليهما بوصفهما تصويرًا ساخرًا من بليك لمحاولات جُوريزُن أن يهزم التبشير الماسونيّ. وفي لوحة القدس المزخرفة (*WBIB* 1: Pl. 37) [33] /37) يتمدّد الجسد

الأنثويّ تحت جسد مرفرف مماثل يحمل تلك القسمات، نفسها، المنذرة بالسوء[١]. وعلى النقيض يمسك رجل يشبه المسيح بألبيون من أعلى بين أشجار النخيل والسنديان المنتحِب[٢]. ورغم أنّ قلّة من النقّاد هم من ناقشوها انطلاقًا من وجهة النظر هذه فإنّ هذه اللوحة تتضمّن بشكل واضح العديد من الإشارات المصريّة[٣].

ومن الجدير بالذكر أنّ النصّ الأدبيّ المصاحب للوحة يحتوي على صورٍ لفيضان يمكن ربطها دون أدنى تعسّف بفيضان نهر النيل. وكما يعقّب دامون:» لقد وضع وليم بليك بيولا Beulah* بوصفها مرحلة وسيطة بين الأبديّة وعالم المادة Ulro الذي نعيشه (Damon 1965: 43). ومن هنا فإنّ موت القدس في اللوحة ينبغي اعتباره الخراب الرمزيّ الذي جلبه الانصياع لإغواء عالم المادة (cf. WBIB 1: Pl. 58). وانطلاقًا من المقاربة نفسها ينبغي أن نفهم الأشكال المرفرفة المشابهة بوصفها تنويعات لذلك الشكل، والتي وُضِعت جنبًا إلى جنب في هيئة مشؤومة

---

(1) See Erdman (1974: 312) , Paley (WBIB 1: p. 188) , Paley (1983: 204), Roe (1969: 179-80) , Hilton (1983: 1623) , and Grant (1999: 84).

(٢) أشار بالي إلى أنّ النخيل هو رمز الظفر لدخول المسيح إلى القدس (*WBIB* 1: p. 188). وبالنّسبة إلى صلة شجر النخيل بالتصميم وبلوحة الألوان المائية لبليك في عام ١٨٠٦، انظر «لجوء العائلة المقدسة إلى مصر» (Butlin 1981, Cat. 472 ,Pl. 543)، وقد ذكر غرانت أنّ النخيل الباسق بالطبع يرمز إلى مصر، كما في لوحة الألوان المائيّة *Moses Placed in the Ark of the Bulrushes* (Butlin 1981, Cat. 774, Pl. 968)، وفي النسخة المطبوعة المتصلة بها *The Hiding of Moses* (Bindman 1978, Pls. 624a and 624b)، لكن تموضع النخيل خارج بوابة جنّة عدن هو إشارة شؤم بشكل واضح. انظر: (Butlin 1981, Cat. 436, pl. 513)

(٣) انظر تعليق بالي: «القرص المُجنّح الذي يدعم هذه الوقائع مشتق من واحد من أكثر رموز الألوهيّة قدمًا، والذي وجد في نقش سومريّ أسطواني الشكل ونجده في الجزء الأوّل من كتاب جاكوب بريانت، السابق ذكره، موقّعا عليه «Basire Sc» ، plate VIII' (Paley, *WBIB* 1. p. 188)

* هي الأرض أو الفردوس الموعودة في أساطير بليك.

تشبه الرفات في أعمال بليك. أعني: النسخة E للوحة ١٤ من «قران الفردوس والجحيم» (*WBIB* 3: 167)، والتي عن طريقها أعتقد أنّ بليك يرمز إلى الموت الروحيّ أو الدمار. وعلى الرغم من أنّها تحتاج، في الحقيقة، إلى استجلاء أعمق، فأنا أزعمُ أنّه ينبغي اعتبار أنّ الجسد المرفرف الذي رسمه بليك، خصوصًا حين نضمّه إلى الصور ثعبانيّة الشّكل، قد أتى إلى خلده عن طريق تصوّره لمصر بوصفها الشرق، أو بالأحرى قصده الخاصّ إلى تضمين هذا المعنى.

وربّما يُعترَض على هذا بالقول: إنّ تحميل هذا الرسم بتلك الدلالات ربّما استلهمه بليك من خلال إفادته من تصوّره الخاص لتيفون، الإله المصريّ. وأعتقد أنّ المعنى يكمن في منطقة أعمق ممّا ندركه حتى الآن بخصوص مفهومه عن مصر بوصفها نظيرًا للعالم الهابط، أو الشرق المغوي؛ في هذه الحالة على الخصوص، أعني: لوحة القدس ٣٧ والنيل. إضافةً إلى هذا فإنّ هذا التحقيق في دلالة تَمثُّل بليك للإله تيفون والأساطير المصريّة بصفة عامّة سيقودنا إلى إدراك أهمّيّة قضية مصر بوصفها الشرق في أعماله. ولذلك فسنكون في موقع أفضل يمكّننا من الفهم الشامل الدقيق لمقاصده من وضع الهرم خلف شكل الرجل الذي يشبه الأورك.



رسم مفستوفيليس لـ ***Eugène Delacroix***

إنّه ليتبقّى الكثير لعمله في إعادة استجلاء وضعيّة الرسوم المميزة لبليك ووظائفها الدقيقة عبر علاقة هذا بفهمه للرسوم المصريّة الأسطوريّة. ويتبقّى أيضًا العديد من المساحات المتنوّعة ضمن ما قد يكون دمجه أو أعاد تشكيله أو وضعه في سياق جديد يتعلّق بقضية الشرق. وحتى الآن فإنّ المسألة الأساسيّة في هذا النقاش، بالأحرى كما أعتقد، وثيقة الصلة بالخلفيّات المصريّة في عصر بليك. ولأختم بهذه التبصّرات فيما يخصّ قضية مصر بوصفها الشرق عنده:

أقترح أنّ بالإمكان أن نزعمَ بثقة أنّ بليك كان، على الأرجح، مهمومًا بالخطر وعدم الأمان بخصوص الهيمنة الاستعماريّة. فبالنسبة إليه ما كان ينبغي لبريطانيا أن تتورّط في السيطرة والهيمنة حين صارت مرضًا غربيًّا، بمعنى: لا ينبغي لها أن تصبح مصر أخرى. وهكذا فإنّ المسألة استُوعِبت بقوّة أيضًا، وتشابكت مع سياقات تاريخيّة وسياسيّة. لذلك فإنّ طريقة إعادة بناء الأسطورة عنده على ضوء علاقتها بالأنساب المصريّة ينبغي أن تُستَكشَف بصورة أكثر دقة، كي نربط مخيّلتَه بكيفيّة تصوّره لمصر بوصفها الشرق، وهو تماهٍ أعتقد أنّنا يمكن أن نفهمه من خلال الفحص المستمرّ للرسوم المصريّة الأسطوريّة.

د. عبد الرّحمن طعمة

القسم الثاني

الثقافة الإنسانية في سياق

الممارسة الأدائيّة والتطوّر الإيكولوجيّ



مقدمة

لا شكّ أنّنا بهذا الكتاب، فيما اخترناه للترجمة، نُحاولُ أنْ نُبيّن للقُرّاء ـ على اختلاف توجّهاتهم ـ أنّ الفكر الإنسانيّ قد مرّ ـ بالضرورة ـ بمراحلَ مختلفةٍ من النّموّ والتطوّر تجاه الأفضل والأصلح لنوعِنا، ما سمح ـ في مرحلة ما ـ بسيطرة معقولة على أحداثٍ كبرى بكوكبنا (الأرض). فمنذ بداية الفكر الأسطوريّ، وانغماس المُخيّلة البشرية في تأمّل الوجود، واتجاه البشر نحو الانتشار والبحث عن وسائل البقاء وتحسين الحياة... إلخ، والإنسان مشغول بفَهم ذاته، وبفَهم عقله، وبمحاولة سبر أغوار الكون الشاسع من حوله.

بَيد أنّ ذلك كلّه لم يشغله عن ممارسة طقوسِه الخاصة؛ كلّ مجتمع وكلّ ثقافة بحسب انتمائِها وفهمِها وحضارتِها، وفي مركز هذه الطقوس **الممارسة الكرنفالية أو الاحتفالية**، التي خصصنا ترجمة نوعية لها بكتابنا هذا، ونستمرّ في هذا القسم (الفصل الأول) في بحث هذه الظاهرة الأساسية في (بنائية الفكر الإنسانيّ)، الذي سأُفرد له عملًا خاصًا لاحقًا، يرصد تاريخَه وتطوّره ومراحلَ نموّه.

ترتبط الاحتفالية، أو المشهد الكرنفاليّ الاحتفاليّ، بالممارسة الأدائية؛ فلا يوجد شعبٌ مُثقف من الشعوب على سطح هذا الكوكب لا يَملك ذخيرة نوعية من الفنون الأدائية التي تُعطيه تميّزًا عن غيره من الأقران، ولذلك فقد جاء الفصل الأول من هذا القسم ليبحث في خصوصية **(فن الأداء)**، على المستوى الفولكلوريّ، وعلى مستوى التحليل اللسانيّ الثقافيّ.

وسنلاحظ أنّ المؤلّفتَين قد حرصتا على بيان الكثير من أوجه التمايز والتكامل بين الشعوب، بهدف الوصول إلى إطار ثقافيّ عام، يجمع ـ أكاديميًّا وشعبيًّا ـ الملامح الأساسية التي يُمكننا من خلالها رصد الممارسات الفولكلورية بمختلف تنوّعاتها وسياقاتها، حتى على مستوى المادة الخام التي تتشكّل منها الأداءات المختلفة، سواء أكانت مادية أو فكرية، كما سيتبيّن بالتفصيل.

ترتبط هذه الاحتفالية بالتحليل العميق، الذي قدّمه «سيمون ديورينج» بنهاية الدراسة التي عقدناها لتُشكّل الفصل الثاني من كتابنا هذا، حول **النقد البيئي وما بعد الإنسانية**؛ إذ قام بسبر رائع، ورصد جليّ، لرواية «بين الأعمال» للكاتبة الشهيرة «فيرجينيا وولف»، وهي الرواية التي تبدّت من خلالها المشهديّة الكونية الكبرى للتفاعل بين الإنسان والطبيعة؛ بين فكر الإنسان ومكوّنات البيئة الحية من حوله، بين الإنسان وغيره من الكائنات، في سردية إبداعية ملحمية، أسّست «وولف» من خلالها أطروحة كبرى حول جدلية مركزية الإنسان بهذا الكون، كما سيتضح تفصيلا.

وحتى لا أُطيل، فإنّ الثقافة تتصف بصفة الممارسة الأدائية، فلا قيمة للثقافة دون بزوغ طقسيّ، أو احتفاليّ، وإلا كانت تنظيرًا فلسفيًّا قابعًا في عقل كلّ مُفكّر ومُنظّر. ومن هذه الجوانب التي أسهمت في التطوّر الثقافيّ الارتباط بالتطوّر الإيكولوجيّ (البيئيّ) ـ كما سيتبيّن بصورة عميقة في الفصل الثاني ـ فهناك، دائمًا، علاقة دينامية متبادلة بين الإنسان ومكوّنات البيئة الطبيعية التي يعيش فيها، تدفع ـ بصورة مستمرّة ـ إلى البحث عن عمليات التكيّف التي تؤدّي إلى ظهور صيغ ثقافية متباينة.

هذه المقاربة الإيكولوجية ترى أنّ الناس كانوا على مدى تاريخهم الطويل في صراع مستمرّ مع البيئة من أجل التكيّف معها، وحماية أنفسهم من أخطارها، من خلال اختراع الكثير من الوسائل التكنولوجية، مثل المعادن، واللدائن، ومختلف

أشكال الوقود والطاقة النووية، وذلك بهدف الحفاظ على الثقافة التي طوّروها[١].

لكن عجز الإنسان ـ في كثير من الأحيان ـ يجعله يكتسب صفاتٍ بيولوجيةً وثقافيةً تُمكّنُه من التواؤم والتوافق مع ظروف بيئته، فحتى اللغة، التي تُعدّ وعاء الثقافة، تتأثر بالبيئة، وتتطوّر من خلال التفاعل معها (راجع تحليل «ميرلوبونتي» وغيره، بالفصل الثاني من هذا القسم).

الواقع الإيكولوجيّ إذن له دورٌ محوريّ في صياغة الثقافة وبناء أعمدتها الحضارية، ويتضح ذلك بقوة في السمات الثقافية المختلفة، وأنماط سلوك الشعوب، وتنوّع الأنظمة الاجتماعية، وانتشار الفنون والتقاليد والديانات... إلخ.

وعلى جهة الإجمال، فإنّ هذا القسم يرصد بعض أنماط هذا التنوّع والتكامل في آن، مُتخذًا من فكرة الممارسة الأدائية مُنطلقًا نحو رصد التفاعل البيئيّ مع الإنسان؛ إذ نبدأ بتحليل هذا الفن تحليلًا وافيًا، وننتهي به، كذلك، في اندماجه بالممارسة الكونية الأوسع، التي قُدّمت ببراعة في رواية (بين الأعمال) Between The Acts لـ Virginia Woolf.

---

(١) للمزيد من التفاصيل، انظر، يحيى مرسي: أصول علم الإنسان، الجزء الأول، الأنثروبولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، طـ ١، ٢٠٠٧، ص ٣٧٤ وما بعدها.

الفصل الأول
التحليل الذهنيّ الاجتماعيّ لـ(فن الأداء)[١]

تمهيد:

قبل البدء في ترجمة هذا النصّ المُهم أودّ أنْ أُشير إلى بعض البنود الأساسية في نظرية الثقافة وتطوّرها والتحليل الثقافيّ... إلخ، وسأختصرها بصورة شديدة

---

(١) ترجمة الدكتور عبد الرحمن طعمة. وهي ترجمة من الفصل الخامس من كتاب «**الفولكلور الحي: مقدمة لدراسة الشعوب وتقاليدهم**».

Martha C. Sims & Martine Stephens: Living Folklore: An Introduction to The Study of People and their Traditions, Utah State University Press, Logan, Utah, 2nd edition, 2011. CH. 5, Pp 130-143.

- **والمؤلفتان:**

«**مارثا سيمس**»، عالمة أمريكية مختصة بفنون التواصل، ومن ضمن مجالات اهتمامها أنثروبولوجيا الثقافة والإثنوجرافيا، وفنون الفولكلور، خصوصًا ما يرتبط بالتراث الماديّ والشفاهيّ. وتُركز في أبحاثها على جمع كلّ ما يخص الثقافات المتنوعة، ويُشكّل صورًا نمطية في العقل الجمعيّ لأبناء الجماعات المختلفة داخل المجتمعات. وكتاب (الفولكلور الحيّ) من أهم ما قدمت بالتعاون مع زميلتها «مارتينا ستيفنس».

«**مارتينا ستيفنس**»، مديرة مركز التأليف بجامعة أوهايو، وأستاذة الدراسات الأدبية والفولكلورية وأدب الدراما. قدمت دراسات في مؤتمرات علمية كثيرة حول علاقة الفولكلور بالأساطير والمسرح. ولها اهتمامات بأدب الخيال العلميّ، ودراسات السيرة الذاتية.

الإيجاز، من ثمّ سأعلّقُ ـ كذلك ـ سريعًا بعد تمام الترجمة.

لدى كلّ شعب من شعوب الإنسانية طباعٌ جمعية مُشتركة بين غالبية أفراده، وهو ما يجعل مختلف الأمم أنواعًا سيكولوجية حقيقية. هذه الطباع تَخلِقُ عند هذه الشعوب آراءً متشابهة حول بعض الموضوعات الأساسية. ومن صفات هذه الطباع أنها راسخة ومتجذّرة، ولذلك فهي التي تتحكّم في قَدَر الشعوب. كذلك فإنّ بعض عيوب الطّبع، التي تكون غير مُحتَمَلَة عند الأفراد، تكتسبُ صفة الفضيلة عندما تكون جمعية، مثل صفة الكبرياء، وهي صفة مختلفة تمامًا عن الغرور، الذي يكون لمجرد الحاجة إلى الشهرة بين الناس، مُستَلزِمًا حالة الشهود، بينما الكبرياء لا يحتاج إلى أيّ شاهد.

ومن هذا المُنطلق، رأى بعض المُحلّلين، ومنهم «جوستاف لوبون»، أنّ **الطبع وليس العقل** هو الذي يَخلقُ التمايز بين الشعوب، ويؤسّس مشاعر المودة أو العداوة بينها؛ فالعقل واحدٌ لدى الجميع، والناس يختلفون ـ وفقًا لهذه الرؤية ـ بسبب تناقضات طبعهم أكثر من اختلافهم بسبب تناقضات مصالحهم أو عقولهم(١).

لقد كان فيلسوف التجارب اللاشعورية الفرنسيّ «هنري بيرجسون» Bergson (١٨٥٩–١٩٤١م) مُحِقًّا ـ بصورة جزئية ـ عندما فصل الغريزة عن العقل، لأنّ طائفة من الغرائز ليست سوى عادات عقلية أو عاطفية متراكمة بالوراثة، ولكن هناك الكثير من الظواهر السلوكية المُعقّدة لدى مختلف الكائنات، التي يبدو من خلال قوانين التطوّر أنها منفصلة تمامًا عن العقل؛ وتلك مسألة من الصعب رصدها وتحليلها، لأنّ قوانين **المنطق البيولوجيّ** تظل غير مفهومة بصورة كلّية، لكننا ينبغي

---

(١) للمزيد من التفاصيل والتحليلات، انظر، جوستاف لوبون: الآراء والمعتقدات، نشوؤها وتطوّرها، ترجمة نبيل أبو صعب، دار الفرقد، دمشق، ط ٢، ٢٠١٦، ص ص ٧٩–٨٠.

أنْ ندرس آثار هذا المنطق، لكي ـ وفقًا لجوستاف لوبون ـ نُبرهن على أنّ هذه القوانين ليست مشروطة مُطلقًا بقوة عمياء، هي التي نُطلق عليها **الغريزة**[(١)].

يُوضّحُ «لوبون» بعض الإشارات المُهمة التي تتحكّم في **تطوّر المعتقدات خصوصًا**، أبرزها وأهمّها[(٢)]:

١. إذا وُجدت عدة معتقدات قابلة للتوافق معًا فإنها تسعى للاندماج، أو على الأقل للتطابق. وهذا ما حصل للأرباب والمعتقدات في العالَم الوثنيّ.

٢. إذا كانت المعتقدات شديدة الاختلاف، فإنّ الأقوى من بينها ـ وهو ما يعني في أغلب الأحيان أكثرها بساطة ـ يسعى إلى إلغاء الأخرى. ولهذا السبب فقد هدَت الدعوة الإسلامية، ليس فقط القبائل البدائية في أفريقيا، بل كذلك بعض الشعوب الأكثر تحضّرًا في الهند.

٣. الاعتقاد المُنتَصِر يئول أمرُه في نهاية المطاف ـ وربما دائمًا ـ إلى الانقسام إلى طوائفَ لا تحتفظ أيّ منها إلا بالعناصر الأساسية للاعتقاد الأمّ.

ومن الناحية التاريخية، فقد يشوب مصطلح **(التطوّر الثقافيّ)** دلالات سيئة من الجهة الأنثروبولوجية، لأنه مصطلح مُستعمل في وصف المخططات الأحادية للتطوّر الاجتماعيّ والثقافيّ، داعمًا إضفاء الطابع البيولوجيّ المحض على نظرية الثقافة، لكنّ المصطلح عندما يُفهم في سياق مناسب سيكون أكثر ملاءمة؛ فعلى

---

(١) الآراء والمعتقدات، المرجع نفسه، ص ص ١٠٥-١٠٦.

(٢) للمزيد من التفاصيل الخاصة بهذه الملامح الأساسية لتطوّر المعتقدات، انظر، الآراء والمعتقدات، المرجع نفسه، ص ٣٠٠ وما بعدها. وانظر كذلك الكتاب التاسع من المرجع نفسه (أبحاث تجريبية حول تشكّل المعتقدات وحول **الظواهر اللاواعية** التي تُنتجها)، ص ٣١٣ وما بعدها.

سبيل المثال، يحاجج «دورهام» Durham بأنّ **الأنساق التصوّرية** التي نُطلق عليها (ثقافات) تتطوّر بالمعنى نفسه لـ(الأصل الذي يَطرأ عليه تغيّر) descent with modification، وتلك حقيقة لا يُمكن إغفالها[١].

كما يرى «دورهام» أنّ (التطوّر الثقافيّ) يُشير إلى افتراض أنّ **الأنساق الثقافية** كافتها ترتبط، من خلال النَّسَب أو الأصل، بثقافة موروثة مُشتركة ancestral. والمقصود **بالأنساق الثقافية** الأنساق التصوّرية المُشتركة على نطاق واسع لدى الجماعات البشرية ـ مثل إطار المعتقدات، والرموز التعبيرية، والقِيم التي من خلالها يَعرف الأفراد عالَمَهم، ويُحددونه، ويُعبّرون عن مشاعرهم، ويصوغون أحكامهم... إلخ ـ وهنا يقتصر «دورهايم» في تحديد معنى الثقافة على الظواهر التصوّرية الفكرية، متأثرًا بجدالات ومناقشات مُنظّري الثقافة المُحدَثين؛ بمعنى أنّ الثقافة تشمل القيم والأفكار والمُعتقدات، التي توجّه السلوك الإنسانيّ وتُحدّده، ولكن ليس السلوك في حدّ ذاته[٢].

النظرية التطوّرية في الثقافة Evolutionary Cultural Theory (ECT) تُمثّل ـ إذن ـ مجموعة من المناقشات والحجج، التي تسعى إلى تفسير الأصل الذي يطرأ عليه تغيّر وتحوّل فيما يتعلّق بالثقافات الإنسانية ـ انظر تحليلنا لفكرة «**الجروتيسك**» في التعقيب نهاية الترجمة ـ فهي نظرية حول **تطوّر النَّسل الثقافي**

---

(١) سيد فارس: مصير الثقافة والتراث الثقافي في عصر الحداثة السائلة، دار رؤية للنشر، القاهرة، طـ ١، ٢٠٢١، ص ١٠٢.

(٢) مصير الثقافة، المرجع نفسه، ص ١٠٥. **والنّسَق** هو المصطلح الأقرب لتوضيح مُجمل الآراء والأفكار الخاصة بنظرية الذهن وفلسفة العلوم العصبية من جهة أخرى، خصوصًا ما يرتبط منها بعلوم اللسان والتطوّر الثقافيّ. والنّسَق يختص ـ كذلك ـ بالجنس البشريّ دون غيره. والنّسَق من كلّ شيءٍ ـ إجمالًا ـ هو ما كان على نظام واحد عام في الأشياء؛ فتلك العمومية قيدٌ مُهمّ لكي نقول بوجود النسق.

cultural phylogeny، تسعى للإجابة عن تساؤلات، من قبيل: ما هي الآليات الغالبة للتغيّر الثقافيّ؟ وكيف تبدأ الثقافة الجديدة؟ وما هو نمط التشعّب التاريخيّ المُعيّن، أو المُخطط التشعيبيّ للثقافات الإنسانية؟ ولماذا ظهرت ثقافات كثيرة على مدى مسار التطوّر الإنسانيّ؟ ومن خلال هذه التساؤلات وغيرها من الأطروحات تتناول نظرية الثقافة التطوّرية بُعدًا للتحليل الثقافيّ يتكامل ـ بصورة ما ـ مع أشكال أخرى للبحث الأنثروبولوجيّ.

على سبيل المثال، تتكامل النظرية التطوّرية الثقافية مع بحوث الأنثروبولوجيا الرمزية أو التأويلية، التي تُقارب الثقافة بوصفها نصوصًا خاضعة للتأويل (لمن كُتبت الثقافة؟ وكيف خَضعت للمراجعة والتنقيح عن طريق الاقتباس والانتشار؟). كما تتكامل مع بحوث الاقتصاد السياسيّ، التي تعدّ الثقافاتِ حقائبَ أدواتٍ تصوّريةً هدفُها تحقيق مصلحة ومنفعة سياسية.

ومن خلال كلّ ذلك، تتبنّى هذه النظرية مسألة **التراكمية الثقافية**، وهي فكرة دعمتها وشرحتها **نظرية الشّعاب المرجانية** coral reefs، التي صاغها الأنثروبولوجيّ «ألفريد كروبير» Kroeber؛ إذ قرّر أنّ طبيعة الثقافة يُحدّدُها بقوة ماضيها التراكميّ، ولذلك فإنّ الأسلوب التاريخيّ هو الأنسب ـ كما يرى ـ لفهم الثقافة والأنماط الثقافية، مُؤكدًا عنصر التغيّر عبر الزمن، آخذًا في الحسبان الروافد (الأسلاف) للأنماط الثقافية الجديدة، وأهمية فهم الظواهر الثقافية في إطار تشكيلاتها الخاصة، إلى آخر ما قدّم وحلّل ومَثّل، لبيان تلك المقاربة الفكرية المُهمة في نظرية التطوّر الثقافيّ[1].

---

(١) للمزيد من التحليل والأمثلة، انظر، مصير الثقافة، المرجع نفسه، ص ١٠٧. وانظر أيضًا: Moore, J. D (2009). Visions of Cultures: An Introduction to Anthropological Theories and Theorists, Lanham, AltaMira Press, Pp 71-73.

الترجمة:

فَكِّر في آخر مرة قُمْتَ فيها بحضور حفل موسيقيّ، سواء أكُنتَ تستمع إلى أداء فرقة سيئة، أو إلى مُغنّي البلدة المشهور، أو إلى سيمفونية، أو حتى كُنتَ في الأوبرا. كيف كانت ملابس الجمهور؟ هل كان اللون الأسود هو الطاغي؟ هل كانوا يضعون قبعات رعاة البقر؟ هل قام المُغنّي الرئيسيّ بتقديم زملائه من أعضاء الفرقة الموسيقية؟ هل كان الحضور ينصتون بهدوء، أم كانوا واقفين يشاركون الغناء؟ هل قال أيّ من مُقدِّمِي العرض للجمهور إنكم رائعون، وهل هتف الجمهور وابتهجوا بذلك؟ ربما تكونُ قد شاركتَ نوعًا مّا في هذا التقليد المرتبِط بهذا النمط من الحفلات أو الأداء الخاص، مُمسكًا بأعواد ثقاب، أو بقدّاحة، أو بهاتف خلويّ تُسجل من خلاله الأداء لأجل المشاهدة لاحقًا، مُرتديًا ملابس السهرة في ليلة افتتاح حفل الأوبرا. هل كان العرض جيدًا أم لا، وكيف تعرف هذا؟ إنّ المَغزى هو أنك (بوصفك جزءًا من الجمهور)، والذين يقدّمون العرض أو الأداء، قد خَلقتُم جميعًا حَدَثًا أصبحتم فيه جزءًا من خبرة الآخرين وتجاربهم. فارتداء قبعات رعاة البقر التي تتلاءم مع قبعة المُغنّي الرئيسيّ قد تكون شجّعت على خَلق رابطة بين المؤدين والجمهور، بما يُمثّلُ دافعًا لرغبتهم في تقديم عرض جيد. وارتداؤك لأفضل ملابسك في ليلة افتتاح حفل الأوبرا يُبيّن أنك جزءٌ من المجموعة، وأنك تفهم القواعد، وربما يكون قد انطوى على حالة اجتماعية معينة.

إنّ ملامح العرض تلك، التي حَضرتَها، لا تؤثّر إلا قليلا على الأغاني التي تغنيها أو تؤدّيها الفرقة، لكنّ لها دورًا كبيرًا في تشكيل خبرتك. فلدينا الكثير من أنواع الأداء في مثالنا المطروح: المؤدّون على خشبة المسرح، بدورهم الرسميّ بوصفهم مؤدّين، والنشاطات المتنوّعة التي تنخرط فيها أنت والجمهور المصاحب، بما

سمح لكم بالتعبير عن التقاليد، والقِيم، والمعتقدات الخاصة بمجموعة المعجبين التي تنتمي إليها. فالمسألة تكمن في الخبرة الأدائية وما تعنيه للمؤدّين وللجماهير، وهو أمرٌ أبعد مما نعتقد أنه مجرد قيمة ترفيهية؛ فجوهر المسألة ومضمونها أنّ فكرة العلاقات الضمنية والصريحة بين المؤدين والجماهير، والديناميات (القوى المحركة) المُعقّدة التي تقود إلى هذه العلاقات، أو تنبع منها، هي القضية المركزية لمقاربة علماء الفولكلور المعاصرين لفن الأداء.

في المناقشات التالية لهذا الفن سوف نوضح كيف أخذ الفولكلوريون بعين الاعتبار مسألة توظيف فن الأداء في السياق، وكيف فكروا في مختلف العلاقات بين الجماهير والنصوص وطرق التعبير المتنوعة[١].

ما هو فن الأداء؟

إننا حتى الآن نتحدث عن الشعوب، والنصوص، والسلوك، والطرق الكثيرة التي يتصل بها الفولكلور. فلْنتوجّه الآن بعمق إلى اللحظات التي تتجمع فيها كلّ هذه القطع معًا فتتمثّل جميعُها في فن الأداء. بعض فنون الأداء من السهل رصدها؛ فكثير من الشعائر والطقوس ـ على سبيل المثال ـ يكون من المعروف مُسبقًا وقتها ومكانها، فقد تجد إعلانًا أو إشارة إلى وقت البداية والنهاية الخاص بالعرض أو بالأداء (فكّر مثلا في الموسيقى المُصاحبة لبداية موكب زفاف رسميّ، والبيان الشهير: «والآن أعلنُكما زوجًا وزوجة...» في نهاية الحفل). ففنون الأداء لها إعدادات شبه

(١) تبحث الكاتبتان هنا عن جوهر مهم ورئيس ضمن **أنثروبولوجيا الثقافة المعاصرة**، وهو التأثير بالأداء، من خلال الكلمة، أو اللون، أو الموسيقى، أو حتى مجرد منظر عابر... إلخ. وتلك قضية تخضع **للكرنفالية الكونية المشهدية** الكبرى في العالم المحيط بنا، لأنّ تكوين الوجدان والانفعال ينشأ فعليًّا من خلال هذا الانفتاح غير المُحدد بأيّ حدود.

ثابتة (مكررة) وأبنية معروفة، توضح للمشاركين أنّ الأداء أو العرض قد بدأ. لدينا على سبيل المثال كتابات «باري تولكين» Barre Toelken (١٩٩٦م) عن جلسات القصص المحلية الأمريكية، التي تبدأ في أوقات مُعيّنة (بعض الحكايات لا تُروَى إلا في أوقات مُحدّدة فقط من السنة)، وتُروَى الحكايات لأهداف محددة؛ حيث تحتشد مجموعة مّا لأجل سماع الحكايات، ويتخذ الراوي موقعًا في مركز العرض، ويبدأ في الحديث وقصّ الحكايات واحدة تلو الأخرى، وبترتيب مُنظّم أحيانًا.

وعلى الرغم من ذلك، ففنون الأداء الفولكلورية تحدُث، في معظم الأحيان، بطريقة عَفْويّة ضمن الأحاديث والمواقف اليومية، بما يجعلها أقل وضوحًا أو أقل رّصدًا، لكنّ كلّ التعبيرات الفولكلورية، مع ذلك، هي فنون أدائية. خُذ مثالا بصديقتين تتحدثان عن فصلهما الدراسيّ في أول يوم من الدراسة، وإحداهما تتفاخر قائلة: «إنني أعلم أنني سأكتسح في هذا الفصل.» بينما تهزّ زميلتها رأسها وتقول بنبرة ضيق: «كوني حريصة، ولا تعدّي الدجاجات قبل أنْ يفقس البيض.» فتقهقه صديقتها وتوافقها على أنها ستكون أكثر واقعية. إنّ هاتين الصديقتين قد شاركتا لتوهما في أداء مَثَلٍ شعبيّ شهير.

إنّ فن الأداء هو نشاطٌ تعبيريٌّ يتطلب مشاركة، ويُعمّق استمتاعنا بالتجربة المُعاشة، ويفتح الباب للاستجابة. ولأجل تفعيل فن الأداء، فلا بد من إعدادٍ معروف مُحدّد له؛ (فالمشاركون لا بد أنْ يعلموا أنّ الأداء يحدث)، والمشاركون (المؤدّون والجمهور)، لا بد أنْ يكونوا موجودين. وتفاصيل الإعداد والعلاقات بين المشاركين ربما تكون مُركّبة وسلسة في آن، لكن كلّ المشاركين يفهمون أنهم منخرطون ضمن نوع مّا من النشاط الأدائيّ. وكلّ واحد منا يُفسر الأداءات المتنوعة لعموم الناس بطريقة عفْوية طبيعية على حسب الثقافة الشعبية لكلّ مجموعة بيننا،

بما يُمثّل جزءًا من سيرورة التواصل الجمعيّ. وعلى فرض أنّ أعضاء الفريق والجمهور لا يستطيعون فهم أداء شخص مّا أو تفسيره، فربما يكون السبب عائدًا إلى التعبير غير الناجح عن الأفكار التي يقدمها المؤدّي. وبوصفنا علماء فولكلور فإنّ تفسيراتنا تكون أكثر تعقيدًا؛ إذ نقوم بفصل عناصر الأداء، ونستخدم لغة معينة نتحدث بها ونكتب من خلالها تحليلاتنا، وعلى الرغم من ذلك، فإنّ جذور هذه التفسيرات يُمكن مشاهدتها في الاستجابات اليومية لفنون الأداء الفولكلورية.



مثال: فن أداء المَثَل

إنّ المَثَلَ الذي طرحناه سابقًا يُوضح واحدة من أحداث فن الأداء اليوميّ المعتادة، وسوف نفحصه هنا بصورة أكثر عمقًا، لنُقدّم بنودًا مهمة وأفكارًا قابلة للتوسيع لاحقًا في هذه الدراسة.

إنّ المَثَلَ، كغيره من الأنواع الأدبية الفولكلورية الأخرى، يُمكن تعريفه بأكثر من طريقة، لكن معظم علماء الفولكلور يتفقون على أنّ المَثَلَ هو تعبيرٌ تقليديٌّ قصيرٌ، أو عبارة تقليدية، أو مقولة تحمل رَصدًا حكيمًا، أو ملاحظة فلسفية حول موقف مّا، أو حول الحياة ذاتها، أو حول طبيعة الإنسان عمومًا.

الأمثال أو مقولات المَثَل لا يُمكن أداؤها؛ بمعنى أنْ يقف شخص مّا أمام الآخرين بهدف أنْ يتلوَ عليهم الأمثال، بل على العكس، فالأمثال تُؤدَّى بصورة عادية جدًّا في مواقف الحياة اليومية، وبوصفها ـ عادة ـ جزءًا من المحاورات.

في المَثَل المطروح، مهّدت المتحدثة لصديقتها الطريق (نفسيًّا) لأجل التحذير عندما هزّت رأسها وقالت بنبرة ضيق «كوني حريصة»، (أو خذي حذرك)، فطريقة قولها للمَثَل، مع اختيارها الدقيق للنص، قد أوصلت الرسالة. والضحك والموافقة من صديقتها على أنْ تتحرى الواقعية يتبيّن منهما إدراك الأداء وفهم المحتوى والمغزَى.

هذه الأفعال، أو الواسمات (العلامات) ـ النبرة المتضايقة، وطرح مقولة المَثَل، والضحك والتعليق على الرسالة ـ كلّ ذلك يشير إلى بداية هذا الأداء وانتهائه. والحقيقة الخالصة هنا أنّ كِلا المشاركتين قد قامت كلٌّ منهما بالأداء وبالتفاعل مع المَثَل ومع بعضهما، بطريقة كشفتا من خلالها الكثير من فهمهما لسياقات فن الأداء وللأمثال عمومًا. فتعالوا الآن نُفكر فيما يعنيه أداء هذا المَثَل من حيث النص (المحتوى)، والسياق، والعناصر الثقافية، وفاعلية الأداء في حدّ ذاته.

إنّ معظمنا يستمتع بتأمّل ما تعنيه الأمثال وما تقصده، وكيف يختلف كلّ منها عن الآخر، أو كيف تأتلف وتختلف بين الثقافات المتنوّعة. ونَصّ المَثَل يكون ثابتًا؛ بمعنى أنه لا يتغير أبدًا بين أداء وآخر، لذلك فإنّ المَثَل يَشغل النهاية المقاوِمة للتغيّر الخاص بـ **المُتَّصَل الديناميكيّ الثابت**[1] عند «تولكين» Toelken's Conservative dynamic Continuum -. ولهذا السبب، فإننا عندما نتحدث عن الأمثال فإننا ـ غالبًا ـ نبدأ بمحتوى المقولة وما تعنيه. فالمحتوى اللفظي للمثل ينبغي أنْ يكون

---

(١) يرى «تولكين» أنه لا يُمكن حدوث التطابق أبدًا بين أداءين في فن ما؛ فالمؤدّي أو الفنان يُحاول أنْ يُحافظ على فن أدائه ضمن التوقعات، لكن ما يحدث هو نوع من التغيير على الرغم من ذلك، فربما يكون الفنان قد قدّم عرضه أكثر من مرة، لكن الجمهور يختلف، =

محدودًا بدرجة مّا، حتى يعمل ويؤدّي إلى نتائج؛ فالكلمات يجب أنْ تكون مألوفة جدًّا، بما يتيح لنا عدم الشك في سبب استخدام التعبير في موقف معين. إننا غالبًا ما نسمع الأمثال بصورة شديدة التَّكرار من قِبَل أقراننا داخل المجتمع، ضمن الجماعات الشعبية التي ننتمي إليها.

والأمثال نادرًا ما يكون المقصود منها ما تعنيه حرفيًّا؛ فالتحذير في المَثَل المطروح أعلاه لا عَلَاقة له ـ بالطبع ـ بالدجاج الحقيقيّ. لقد كانت مؤدّيَة المَثَل

= وكذلك تتغير البيئة الاجتماعية والسياسية. وفي سياق الثقافة المادية، لا تجد أبدًا تطابقًا بين اثنين من الأشياء المصنوعة يدويًّا. وأحيانًا، فإنّ هذه الاختلافات، أو الانحرافات في فن الأداء تكون عن غير قصد، فهي مجرد جزء من السيرورة كلها. وأحيانًا تكون مقصودة؛ إذ يريد المؤدّي أو الفنان أنْ يتلاعب بحدود التوقعات، ويضع لمسته الإبداعية الخاصة؛ فيقوم بالأداء بالتوازن بين الشكل المُتوقّع منه، والابتكار الذي أضافه للعرض، فيما يسميه تولكين **بالتوتر** tension، ويعرّفه بأنه «مزيج من عناصر ثابتة (محافظة) وأخرى متغيرة (ديناميكية) تُطلَق وتتغير من خلال التشارك والتواصل والأداء.» ومع الوقت يتغير السياق الثقافيّ ويتحول، فيأتي زعماء جدد، وتظهر تكنولوجيات جديدة، وقِيم جديدة، ويتخلّق **وعي جديد**، يتماشى مع هذا التقدّم في العالَم، فمن الطبيعيّ ـ إذن ـ أنْ يحدث تجديدٌ في أدوات كلّ فن، تبعًا لهذه العوامل وتلك المتغيّرات، وإلا فقدَت هذه الأدوات معناها ورسالتها التواصلية. وبمجرد أنْ تفقد الأداة قابليتها للتطبيق في سياق ثقافيّ مّا، ولا يوجد جدوى، أو نفع من تجديدها، فلا بد من تغييرها نهائيًّا، لأنها فقدَت صلتها بالجمهور المعاصر، والمثال على ذلك بعض النكات التي لم تعد تستثير الضحك عند المتلقي لها، فإنْ لم يحدث التغيير، تخرج الأداة والأداء من دائرة الفولكلور، ويصبحان أثرًا تاريخيًّا Historic Relic.

راجع للتفاصيل:

Sims, Martha; Stephens, Martine (2005). Living Folklore: Introduction to the Study of People and their Traditions. Logan, UT: Utah State University Press. 1st ed, P 10.

El - Shamy, Hassan (1997). "Audience". In Green, Thomas. Folklore, An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art. Santa Barbara, CA: ABC - CLIO. P 71.

تُحذّر صديقتها من أنه لا ينبغي علينا أنْ نفترض حدوث شيء قبل حدوثه فعليًّا، أو أننا لا يجب أنْ نتوقع امتلاك شيءٍ قَبل أنْ نمتلكه على الحقيقة. إننا لا نحتاج إلى أيّ اتصال حاليّ أو مباشر بأصول المَثَل لأجل أنْ نستخدمه ونفهمه، مع الأخذ في الحسبان أنّ التفسيرات الخاصة بهذه الأصول تُساعدنا على استيعاب المعنى عندما نعرفها. ومعظمنا لديه خبرة بسيطة، أو حتى لا يمتلك أيّ معرفة تُذكر عن فقس البيض، ومع هذا، فهذه المقولة تتكرر في كثير من الأحيان، إلى درجة أننا نستخدمها بصورة مناسبة، حتى إذا لم نكن نعرف شيئًا عن مزارع الدجاج. وبعض الأمثال مصدرها الحكايات والقصص التي نعرفها جيدًا، بما لا نحتاج معه، بهدف توصيل المعنى المراد، إلى أنْ نُكرّر القصة كلها لأجل سَرد مقولة المَثَل. وعبارة «الذئب العاوي» مثالٌ جيد؛ فالقصة الكاملة، حتى مع عدم تأكّدنا من كلّ التفاصيل، مُتَضَمَّنَةٌ في هذه العبارة المألوفة القصيرة[1]. وعلى أيّ حال، فإننا نفهم معاني الأمثال لأننا نسمعها تتكرر مراتٍ كثيرةً وتُؤدَّى في المواقف المُعيّنة. وهذا هو السبب في أننا نقول إنّ الصيغة النصية للأمثال تكون ـ غالبًا ـ ثابتة. وما هو غير ثابت في هذه العملية هو الأسلوب أو الطريقة التي نستخدم بها المثل أو نؤديه من خلالها. وعلى الرغم من أنّ الكلمات ذاتها لا تتغير، فإنّ كلّ مَثَل هو بالضرورة جديدٌ في كلّ مرة نؤدّيه بها.

(١) يشير هنا إلى الحكاية الخرافية الشهيرة عن الراعي الذي كان ينادي دومًا على المزارعين لأجل أنْ ينقذوا قطيع الأغنام من الذئب، ثم يكتشفوا أنه كاذب، فلم يعودوا لتلبية ندائه بعد ذلك. وفي إحدى المرات، أتى الذئب بالفعل وأكل بعض الأغنام، وفي النسخة الشعرية الإنجليزية للحكاية يأكل الذئب الولد نفسه. وهذه حكاية شهيرة من (حكايات إيسوب)، أو (خرافات إيسوب) الشهيرة Aesop's Fables، ورقمها هو ٢١٠ ضمن مسرد بيري Perry Index الشهير الخاص بخرافات إيسوب. وإيسوب هو عبدٌ يونانيّ عاش في اليونان القديمة بين عامَي (٦٢٠–٥٦٠ قبل الميلاد)، واشتُهرت حكاياته وأساطيره حول العالم بوصفها رافدًا للتربية الأخلاقية للأطفال.

إنّ المَثَل الخاص بِعَدِّ الدجاج يُمكن تطبيقه في حالات كثيرة، إذ يبدو شخص مّا ـ مثلا ـ قافزًا على البندقية، أو حتى إنه يضع العربة أمام الحصان؛ فهذه مقولات شبيهة تحمل معانيَ ذاتَ صلة بالمَثَل المطروح. ونجد أنّ الفلاحين الحكماء يعلمون أنّ وجود دستة من البيض (١٢ بيضة) في حظيرة الدجاج لا يعني بالضرورة أنّ الأمر سينتهي بظهور ١٢ دجاجة جديدة خلال أسابيع قليلة، فربما يوجد بيض لم يُلقّح، أو ربما يأتي ثعلب ويأكلها. والقفز على البندقية يعني استباق الأحداث، بأنْ تشرع في عملِ شيءٍ قبل أوانه، ومصدر المَثَل من السباقات الرياضية Track events؛ حيث ينحني المتبارون على خط البداية وينتظرون مُعطِيَ إشارة البَدء ليُطلق النار مُعلنًا بداية السباق، فيقفزون وينطلقون. والانطلاق قبل الإشارة ربما يؤدّي إلى الإبعاد والإقصاء. لذلك فإذا قفزت على البندقية فسيكون تصرفك متهورًا وخطرًا، وربما تدخل في مشاكل. وإذا وضعتَ العربة أمام الحصان فستكون قد أفسدتَ الترتيب الطبيعيّ للأحداث، وغالبًا لن تُنجز ما تسمو إليه، بل ربما لن تستطيع البَدء حتى فيما تبتغيه؛ فعربة الحصان لن تتحرك أصلا إذا كان الحصان خلفها.



هذه المقولات الثلاث، التي طرحناها وتحدثنا عنها، تُلقي الضوء بصورة مختلفة نوعا مّا على المخاطر المُنبنية على الافتراضات المتعجّلة، أو القفز إلى نتائجِ عمليةٍ مّا قبل الولوج في الخطوات المبدئية لها. فهذه الصديقة كان عليها أنْ تقوم بفرز هذا المَثَل ضمن مجموعة أخرى ذات صلة من المقولات الشبيهة، لأجل أنْ تختار هذا المَثَل الأفضل لتقديم نصيحتها. وعلى الرغم من ذلك، وبصورة واضحة تمامًا، فقد اعتمد اختيارها لضرب هذا المَثَل في تلك اللحظة على كثير من العوامل أكثر من الكلمات في حدّ ذاتها. لعلّ من أهم هذه العوامل قرارُها بقول هذا المَثَل بدلا من استخدام عبارة أو جملة بسيطة من قبيل: «لا يُمكنكِ التأكّد من هذا»، أو أنْ تستخدم تحذيراتٍ شهيرةً مُعبَّرًا عنها بالمَثَل، من قبيل: «لا ترفعي سقف آمالك». ربما قد أرادت أنْ تُنقذ صديقتها من خيبة أمل مُحتملة؛ فاستخدام المَثَل قد سمح لها بأنْ تخفف من شدة وقع النصيحة، وأنْ تستخدم كلماتٍ قصيرةً، وأنْ توجّه الانتباه إلى حكمة **الرصيد المعرفيّ** للأجيال السابقة، بما يُعطي لنصيحتها ثِقلًا. كما سمح لها أيضًا بمشاركة تاريخ شخصيّ؛ إذ إنهما قد سبق لهما المزاح معًا من قبل. غاية الأمر ربما تكون فحواها أنّ الشخص المتبجّح يميل إلى أنْ تكون لديه توقعات غير واقعية، وربما قد دار بينهما حديث حول تلك المُعضلة من قبل. وربما اعتقدت ضاربة المَثَل أنه من خلال استخدامه فسيكون أكثر لطفًا ومرحًا من توجيه اللوم أو النّصح بصورة صريحة. وقَبول صديقتها للنصيحة، وهو الأمر الظاهر في موافقتها وتسلّيها بالمَثَل، يُبيّن لنا أنّ الرسالة واضحة، وأنّ أحدًا لم يتضايق من النصيحة.

والتعبير عن كلّ هذه المعلومات المُهمة بطريقة مرحة وفنية يوجز عملية التواصل دون الكثير من النقاش، ويوضّح لنا علاقتهما الوطيدة، بوصفهما صديقتين تنتميان إلى جماعة تفهم أنماطًا خاصة من الأمثال. لقد كان على مؤدّيَة المَثَل أنْ تفكّر أبعدَ من المحتوى، لأجل اختيار مَثَل مناسب ثقافيًا، وكذلك مناسب من حيث النصّ المُستخدم.

كما أنّ كلّ ثقافة تمتلك أمثالًا تُعبّر بها عن الأفكار والمعارف التقليدية المُهمة، من خلال الألفاظ المُختزّلة بالاعتماد على الفطرة والتجربة أو الخبرة. والأمثال عبارة عن معان ثقافية خاصة مكرّرة تُعبّر عن هذه المعارف؛ إذ يفهمها الأشخاص المنتمون إلى جماعة مّا أو ثقافة مّا. وكثير من الأمثال، كالمَثَل الأوروبيّ الأمريكيّ الذي نناقشه: «لا تعدّ الدجاج»، مصدرها زراعيّ، ولذلك فهي مألوفة للكثيرين حول العالَم. لكنّ هذا المَثَل سيفقد معناه في ثقافة لا يعرف أحدٌ فيها شيئًا عن تربية الدجاج. والأمر نفسه مع مثل: «لا تقفز على البندقية»، فلن يكون له معنًى عند مجموعة لا تعرف شيئًا عن سباقات الجَري، أو لا يستخدمون البندقية. ومع ذلك، فالأمثال المختلفة من العالَم كله تُقدّم الخبرة المشتركة نفسها، وتُعبّر عن رصيد الحكمة المرصودة نفسه.

خُذْ نموذجًا بهذا المَثَل من جمهورية «غيانا»[١] Guyana: «ليس كلّ حفرة للسلطعون (السرطان) ستجد بها السلطعون.» فسرطانات البحر بعيدة كلّ البعد عن الدجاج، لكنّ هذا المَثَل يُبيّن لنا بكلّ وضوح أنّ الإنسان من مختلف الثقافات قد طوّر مقولاتٍ حكيمةً يُحذّر من خلالها من أنّ الأشياء لا تتبدل ـ غالبًا ـ على نحو ما نتوقع، أو نفترض أنها ستفعل[٢]. لقد اختارت الصديقة بوضوح، من خلال تحليل

---

(١) جمهورية (غيانا)، وكانت تُعرف سابقًا بـ غِيانا البريطانية، هي دولة ذات سيادة على الساحل الشماليّ لأمريكا الجنوبية، لكنها ـ ثقافيًا ـ تعد جزءًا من منطقة البحر الكاريبي الناطقة باللغة الإنجليزية. كانت (غيانا) مستعمرة هولندية وبريطانية لأكثر من مائتي عام، وهي الدولة الوحيدة من دول الكومنولث في البر الرئيسيّ لأمريكا الجنوبية. وقد استقلت عام ١٩٧٠م. للتفاصيل، انظر:

"World Population Prospects: The 2017 Revision". ESA. UN. org (custom data acquired via website). United Nations Department of Economic and Social Affairs, Population Division. Retrieved 10 September 2017.

(٢) هناك كتاب مهم بعنوان (في طبيعة الأشياء)، تأليف «لوكريتيوس»، وترجمة علي عبد التواب (وآخرين)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد ٢٥٠١، طـ ١، ٢٠١٨. ولوكريتيوس =

أدائها، مَثَلًا رنّانًا لكلتيهما، لتتأكد من أنّ مشاعرها سوف تصل.

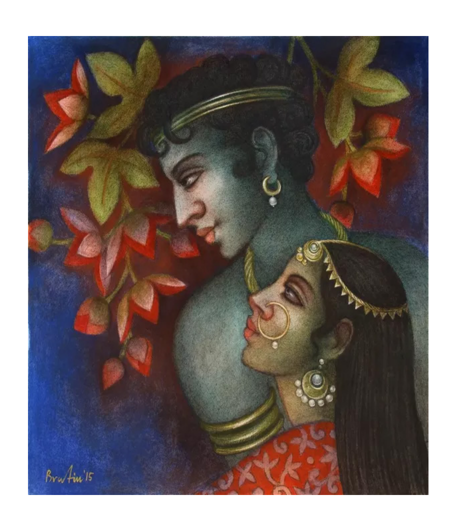
إنّ تحليل النصوص والأداءات الخاصة بالأمثال بهذه الطريقة، ومن خلال فهم كيفية استخدام أعضاء كلّ مجموعة إنسانية لها، يسمح لنا برصد المفاهيم والمواقف المُهمة لكلّ مجموعة من هذه المجموعات في المقامات الخاصة. كما يُمكننا كذلك أنْ نُفكر في كيفية إدماجهم لعناصر الخبرة ذات الطبيعة المحلية النوعية في تعبيرات خاصة ضمن هُوية المجموعة. فالنظر إلى الأمثال داخل سياقاتها يُمكّننا من تأمّل الفروق الفردية بين أعضاء كلّ مجموعة، كما يسمح لنا بتحليل هذه الاختلافات والمتشابهات، ونعرف من خلال ذلك مَن الذي يستخدم الأمثال، وأين ومتى، وما هي الأغراض وراء ذلك؟

يُمكننا أيضًا أنْ نأخذ بعين الاعتبار مظاهر العلاقات بين الأصدقاء في هذا المثال، فنحن نعلم في مثالنا الذي نحلله أنهما صديقتان، وهذه نقطة مهمة جدًّا لفهم السبب الذي جعل إحداهن تشعر بارتياحٍ كافٍ فتختار هذا المَثَل. كذلك فإننا نعلم (أو هكذا عَرَفنا من المثال) أنّ من يؤدّي المثل هو أنثى، وربما يُمثّل هذا أهمية كذلك، بالنظر إلى جنس الشخص الآخر. فكّر للحظة في الديناميات التي يُمكن أنْ توجد في هذا المثال لو أنّ شخصًا منهما ذَكَر والآخر أنثى. العمر ربما يكون كذلك

= هو واحدٌ من أشهر الشخصيات الرومانية الذين عاشوا في القرن الأول قبل الميلاد. والكِتاب عبارة عن ترجمة وشرح لواحدة من أهم قصائد الحكمة والمعرفة في التاريخ، وقد تُرجمت إلى كلّ لغات العالم تقريبًا، وعنوانها (في طبيعة الأشياء، أو في طبيعة الكون De Rerum Natura. والقصيدة زاخرة بالمعلومات الفلسفية والعلمية والأدبية، وحاشدة بالأساطير الإغريقية والرومانية والتقاليد والعادات، التي تمثل رصيدًا معرفيًّا يجب مطالعته. ولعلّ هذه القصيدة تكون نموذجًا مُهمًّا لما يشير إليه المؤلف من البنية المتشابهة لرصيد الحكمة والمعرفة البشرية لدينا، وأهميته في صياغة الوعي الثقافيّ العام للإنسان.

عاملًا مُهمًّا؛ إذ يُمكننا أنْ نفترض أنهما في السن نفسه، لأنّ المحادثة توضح أنهما ترتادان الفصل الدراسيّ عينه، ولكن من المحتمل أنّ من قامت بقول المَثَل قد عادت إلى المدرسة بعد ٢٠ عامًا، بعد أنِ انخرطت في سوق العمل وتربية الأبناء، وربما تكون أكبر من صديقتها بخمس وعشرين سنة! والآن قُم بالتبديل، فافترض أنّ ضاربة المَثَل أقلّ بعشرين عامًا من صديقتها، فهل من حقّ الشخص الأصغر سنًّا أنْ ينتقد الأكبر منه عُمُرًا؟ هل هناك إطارٌ من قواعد الآداب الاجتماعية (الإتيكيت) ضمن جماعة مّا يسمح بأنْ يُعبّر الشخص الأصغر سنًّا عن انتقاده لمن هو أكبر منه عُمُرًا؟ وهل تسمح الصداقة دائمًا بهذا النمط من الأدوار المرنة؟ هل تسمح طبيعة الأمثال التي تُضرب ليل نهار لشخص مّا بأنْ يُعبّر عن مواقف السلطة واتجاهاتها بطريقة المزاح، أو بطريقة من الممكن عدم قبولها في مقام أكثر رسمية؟

إننا في وصفنا وتحليلنا لاستخدام مَثَل واحد فقط يُمكننا أنْ نلاحظ الكثير من العناصر المُركّبة التي ينشغل بها علماء الفولكلور في تحليلهم لفن الأداء. فالكلمات النوعية المُستخدمة هي مُهمة بكلّ تأكيد، بدرجة كبيرة أو صغيرة، وذلك بالنظر إلى طبيعة الجنس الفولكلوريّ الذي ندرسه (بالنسبة للأمثال، كما قلنا، فإنّ النصّ الملفوظ يكون مركزيًّا). ويجب أنْ ننتبه ـ كذلك ـ إلى الظروف، أو السياق الذي يحدث فيه الأداء، بما يشمل المشاركين فيه. ومن المهم أيضًا معرفة الصلات بين هؤلاء المشاركين. إنّ قدرتنا على توظيف الأمثال بدقة وبوضوح وببراعة وبمَرح ربما تجعل منّا مؤدّين فاعلين، نقوم بدور حيويّ في التعبير عن التقاليد، وتعزيز فهمنا للمعرفة الجمعية، ولقِيم الجماعة، ومعتقداتها، وخبراتها. كما يُمكننا النظر إلى نجاح فن الأداء من خلال تأمّل الكيفية التي يتفاعل بها المشاركون فيه، وطريقة تفاعلهم مع المحيطين والحاضرين، وبالنظر كذلك إلى الأبعاد الجمالية aesthetics للحَدَث المُؤدَّى.



دراسة فن الأداء

خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين كان علماء الفولكلور أكثر اهتمامًا بمُخرجات فن الأداء ونتائجه، أكثر من التركيز على فن الأداء بحد ذاته. وفي سبعينيات القرن العشرين رسّخ «ريتشارد باومان» Ricahrd Bauman، وأسّس في كتابه (الفن اللفظيّ، أو الشفاهيّ، بوصفه أداءً، *Verbal art as Performance*، ١٩٨٤م) إطارًا لأجل الدراسات المستقبلية لفن الأداء في مجال الفولكلور؛ إذ قام بتوجيه منحة دراسية من مجالات اللسانيات والأنثروبولوجيا والأدب والفولكلور، هَدَفَ من روائها إلى خَلْق مفهوم تنظيريّ أكثر وحدة وتماسكًا لفن الأداء في عَلاقته بالفنون اللفظية «الشفاهية». وأطروحته الرئيسة هي أنّ التواصل اللفظيّ يحمل بداخله بُعدًا فنيًّا أو جماليًّا مرتبطًا بالمقامات وبالثقافات الخاصة بالذين يشاركون في مِثل هذا التواصل. إنّ باومان يتصوّر فن الأداء بوصفه خيطًا مُوحدًا يربط الأجناس الأدبية الجمالية الواضحة، التي تبدو منعزلة، ويدمجها مع ما يحيط بها من السلوك الشفاهيّ «اللفظيّ»، بما ينشأ عنه تصوّر أو مفهوم مُوحّد عام للفن الشفاهيّ بوصفه طريقة للحديث.

هذا الفن الشفاهيّ يشمل رواية الأساطير والقصص والأنواع الأدبية الأخرى ذات الصلة، بالإضافة إلى الكلام نفسه، وفن الأداء يجمع بين كلّ هذا معًا بطرق متنوعة ذات خصوصية ثقافية، وهي الطرق التي ينبغي علينا أنْ نستكشفها بالتحليل الإثنوجرافيّ (المتعلق بالأجناس البشرية) ضمن كلّ ثقافة وداخل كلّ مجتمع. وبما أنّ فن الأداء يحوي بُعدا جماليًّا، ويُدرَك بوصفه مختلفًا من شخص إلى آخر، فإنّ الأنواع الروتينية (الاعتيادية) من الكلام أو السلوك توصف بأنها موضوع للتقييم، بالنظر إلى طريقة حدوثها، والمهارة النسبية والفاعلية التي تتبدّى في كفاءة عرض المؤدّي لها، فضلًا عن كونها مُتاحة لتعزيز الخبرة الإنسانية.

إنّ ما يعنيه كلّ هذا، بالأساس، هو أنّ الشعوب تتواصل من خلال مواقف معينة، وأنّ تواصلهم هذا يؤدَّى لأغراض مُحدّدة وبطرق مُعيّنَة، لها معنًى معروفٌ عند الجماعات الشعبية والمجتمعات المنخرطة فيها. وغالبًا ما تنطلق الأداءات المختلفة من خلال خبرة كلّ شخص بواسطة علامات أو واسمات، منها الكلمات والإيماءات التي تظهر بوصفها إشارة عند بَدء العروض وعند انتهائها. وهذه العلامات، أو ما يُمكن تسميته بالتأطير، تتضمن الطبيعة الفنية لمِثل هذا التواصل التعبيريّ، وهذا التأطير يُعظّم درجة استمتاعنا، ويحثّنا على النقد والتقييم.

يهتم علماء الفولكلور بالفعل التعبيريّ المؤدَّى ضمن التواصل الفنيّ، فيركّزون على الزمان والمكان والمشاركين، وكيفية الأداء، وسبب التواصل بالأساس. وبالإضافة إلى المحتوى الفعليّ (الكلمات أو الأحداث المُمثِّلة للنصوص)، فإنهم يفحصون كذلك الفروق الفيزيائية «المادية»، واللغوية، والأدبية الدقيقة لهذه النصوص (وهو ما يُعرف بالبنية التركيبية الخام، أو **الحبكة** texture)، ويدرسون هذه العناصر ضمن مجموعات مُعيّنة ومقامات مُحدّدة (السياقات).

ومن السهل ملاحظة الأداء عندما ننظر إليه من خلال الجانب الفنيّ اللفظيّ، خصوصًا الأداءات الشفاهية اللفظية، مِثل الأغاني والحكايات، أو حتى المقولات، لكن النظريات المتعلقة بفن الأداء قد توسّعت في المسألة إلى فحص الأنماط الفولكلورية الأخرى، مثل الطقوس والعادات، وحتى الأشياء المادية. وكما تحدثنا عن كلّ هذه الأبعاد الخاصة بفن الأداء والنظرية الخاصة به، فمن المهم أنْ نضع في حسباننا أنّ الفولكلور هو شيءٌ نقوم به، وليس مجرد شيء نملكه. ودراسة فن الأداء تُقدّم هذا المنظور بصورة تأسيسية للمشاركة الفاعلة في الفولكلور المعاصر.

النصوص الأدائية

لقد تحدثنا فيما سبق عن مفهوم النصّ في عَلاقته بأنماط متنوعة من الفولكلور أبعد من مجرد الأنماط اللفظية. وسوف نقوم الآن بتطوير هذه الفكرة في ارتباطها بفن الأداء، ونفحص من خلال ذلك كيف أنّ الأداءات في حدّ ذاتها تقوم بتشكيل نصّ مُعقّد يُمكننا المشاركة فيه، ورصده، وتحليله. لا يُمكننا بطبيعة الحال أنْ نُنكر وجود النصوص، ولكنها ليست معزولة، فهي موجودة داخل الجماعات؛ فالناس يُغَنون، ويقصون الحكايات، ويتشاركون النكات، والخصائص المادية لهذه البنود هي واقعية في الحقيقة؛ ففيها الكلمات، والجُمل، والأصوات. لكنّ المحتوى النوعيّ الخاص بهذه البنود والعناصر يختلف بالنظر إلى مَن يقوم بالأداء، والموقف أو المقام الذي يحدث فيه، والمكان، وبالطبع الجماعة التي تتشارك الحدَث. ولذا يقوم علماء الفولكلور ـ عادة ـ بجَمع نصوص البنود ذات الصلة بهدف مقارنة الكيفية التي تقوم بها كلّ مجموعة ببلورة المادة نفسها والتعبير عنها. والمثال الجيد هنا هو التشكيلة المتنوعة من النكات؛ فعلى سبيل المثال، في بعض الولايات الأمريكية الشمالية يستخدم الناس نكاتًا غير مناسبة يخصّون بها سكان الجبل (ويسمونهم

بالحَمقى hillsbillies)، وكذلك أهل الريف hick towns (ويُطلقون عليهم الخَرقى). وبالطريقة نفسها، تجد سكان الولايات الجنوبية يوجّهون نكاتًا لأهل الشمال، فيستعملون الكلمة الشهيرة «يانكي Yankee، بمعنى شماليّ أحمق»، أو يقولون «أهل المدن»، في إشارة ازدرائية منهم لهؤلاء. فتحليل الأداء يُمكّن علماء الفولكلور من معرفة الكيفية والسبب اللذين يدفعان الجماعات المختلفة إلى بلورة الأشكال التعبيرية التقليدية لديهم ومشاركتها.

إننا دائما نفكر في الحكايات والأغاني وأشكال التعبير الأخرى عندما نتأمل في النصوص، ولكن ـ كما قلنا في بداية الكتاب ـ فإنّ علماء الفولكلور يستخدمون المصطلح بنمط مُتكرر من أجل الإشارة إلى الأشياء المادية والفنون غير الشفاهية، حتى مع السلوكيات، من مِثل الطقوس وطرق تناول الطعام. وتحليل الأداء، كما اعتاد الفولكلوريون على طرحه، يفحص الفنون البصرية والمادية والممارسات المتنوعة، بالإضافة إلى المعرفة اللفظية التقليدية verbal lore. وهذه البنود ربما تكون هي ما نُفكر فيه بصورة نمطية بالفعل بوصفها أشياء مادية فولكلورية، من قبيل الأغطية والسلال وأساور الصداقة، كما يُمكن أنْ تكون أشياء مادية شائعة تُستخدم عمليًّا، مثل الطعام والملابس والبنايات. حتى الصلات بين هذه الأشياء ومَن قام بتشكيلها يُمكننا النظر إليها بوصفها نوعًا من فن الأداء.

في بعض المجتمعات الريفية في ولاية «بنسلفانيا» Pennsylvania ـ من ولايات المنطقة الشمالية الشرقية الأمريكية ـ على سبيل المثال، نجد كثيرين من الفلاحين، خصوصًا المنحدرين من أصول ألمانية، يقومون بتزيين حظائرهم بتصميمات مُتنوّعة الألوان تُسمى بـ«علامات السحر أو العِرافة» hex signs، فهذه التصميمات الدائرية تَدمج بداخلها ملامح تقليدية ترمز إلى الرخاء والصحة والحماية من الشر. يُمكنك أنْ تجد الكثير من التصميمات وبداخلها نجمة سداسية يُعتقد أنها تؤكّد الحماية من

النار، أو تجد الصورة النمطية لطيور من نوع الحسّون، تُعرف بـ(طيور الشوك)[١] distelflinks، التي يعتقدون أنها جالبة للحظ وللسعادة. وهذه التصميمات تجدها على الإفريز[٢] الخاص بأسقف الحظيرة غالبًا، أو على سلاسل الدوائر الكبيرة الموضوعة على واجهة الحظيرة، بل قد تجدها أحيانًا تفصل بين أبواب الأدوار العُليا للمنازل والنوافذ. علامات السحر هذه، التي تُزيّن الأسقف، هي رموزٌ للحظ الجيد وللثروة، لكنها تُمثّل أيضًا تعبيراتٍ مُهمةً عن التقاليد، وشيوعها بهذه الطريقة يُعبّر عن هُوية الجماعة، بغض النظر عن درجة الإيمان بضرورة امتلاك علامة سحرية بالحظيرة لأجل جلب الثروة. فالفلاحون في المجتمعات المحلية قد طوّروا طرقهم التواصلية الخاصة من خلال هذه التمثيلات التقليدية بحظائرهم. ويُمكننا القول إننا نقرأ هذه المعاني من خلال النظر إلى الحظائر.

ولكي نحصل على المزيد من التجريد، فلنتأمل كيف يُمكننا قراءة نشاط مّا، أو رموز لأنشطة مختلفة. فكّر في شكل حدوة الحصان المُعلّقة على باب المنزل، وهي تُمثّل تميمة شهيرة جدًّا لجلب الحظ في ثقافة أمريكا الشمالية عند أهل الريف، هذه الحدوة في حدّ ذاتها ليست أداء، ولكن وضعها هكذا هو علامة على فكرة أنّ حدوة الحصان في صورتها المُعلّقة بنهايتها لأعلى (بما يشبه حرف U) يجلب الحظ الجيّد إلى المنزل. فعلى الأقل حقيقة أنّ حدوة الحصان موجودة في هذا المكان تُبيّن لنا المعرفة الكامنة وراء هذا التقليد.

---

(١) يشير هنا إلى نوع من عصافير (الحسّون) الشهيرة، وقد استخدم الاسم الألماني distelflinks، الذي يعني حرفيًّا (عصفور الشوك thistle-finch). وهذا الطائر (الحسّون) معروف جدًّا في أوروبا European goldfinch، ويُعرف بالألمانية باسم stieglitz. ويظهر بصورة كبيرة في الفنون الشعبية ذات الأصل الهولندي في ولاية بنسلفانيا الأمريكية، ويشير ـ في معتقدهم ـ إلى السعادة والثروة... إلخ.

(٢) الإفريز يسمى أيضًا بـ(الطنف)، ويُقصد به الحواف والكنارات التي نراها في الأسطح.

مثال آخر، هو نموذج «الفنج شوي» feng shui؛ تلك الممارسة التقليدية الآسيوية الشهيرة، التي تتميز بترتيب الأثاث والمفروشات وكلّ الأشياء داخل المنزل بطريقة مُعيّنة تُحقّق الانسجام والتناغم، وتجلب الطاقة والنية الروحية الحسنة لقاطني المنزل وللزائرين. ومن تقنياتها ـ على سبيل المثال ـ أنْ توضع الأَسِرَّة بحيث يكون رأسها إلى الشَّمَال ويتجه بقية السرير إلى الجنوب.

وكما في حالة حدوة الحصان الجالبة للحظ، فإنّ شخصًا مّا لديه وعيٌ بالنّص يُمكنه أنْ يقرأ شيئًا مّا من وضعية الأثاث، ويفهم من خلالها الأفكار التي يُحاول صاحب المنزل أنْ ينقلها إلينا. حتى إنْ كان الشخص الذي قام بترتيب الأشياء غير موجود ليشرح الهدف من ذلك، فإن شخصًا مّا على دراية بالنظام سيستطيع ترجمة الرسالة من وراء ذلك. وعندما نقرأ شيئًا مّا، أو نمارسه بتلك الطريقة فنحن، بمعنى مُعيّن، نقوم بتحليل أدائه، ونفحص ما يقوم بتوصيله بفاعلية إلى العالَم، داخل الجماعة الشعبية التي أبدعته وخارجها (باطنيًّا وظاهريًّا esoterically and exoterically). إننا من خلال فن الأداء نستطيع أنْ نصف وأنْ نُناقش كيفية تطوُّر مثل هذه النصوص، وكيفية تشعّبها ضمن جماعة مّا، ونعرف كيف تُعبّر الجماعات المختلفة عن هُوياتها من خلال هذه النصوص. ومقاربة فن الأداء وفهمه تُعزز أركان علم الفولكلور بوصفه حاضرًا على الدوام، مُتطورًا، مُعبّرًا باستمرار، بغض النظر عن نوع النص الذي نقوم بتحليله وسبره. [وهذا ـ برأيي ـ يُمثّلُ جوهرًا أساسيًّا يربط نظرية التطوّر الثقافيّ ـ عمومًا ـ بالفولكلور].

البنية أو الحبكة (المادة التركيبية الخام)

هذه البنية تشتمل على الصفات المُميّزة فيزيائيًّا (أو ماديًّا)، ولُغويًّا، وأدبيًّا، للموضوع الفولكلوريّ المدروس، بالإضافة إلى الملامح الخاصة بعرض المؤدّي، أو الأسلوب الذي يؤثّر على أداء نص مّا، وتفاعلات الجمهور معه.

يدخل في هذه البنية كذلك أيّ شيء له ارتباط بالطريقة التي تتعالق بها الكلمات ببعضها لأجل توصيل معنى مّا داخل النصوص، أو القصائد، أو ضمن الجناس الاستهلالي والاستعارات، أو أيّ نوع آخر من الأبنية التصوّرية (المجازية). والكثير من الملامح المُتعلّقة باللغة المحاذية Para - linguistics ـ وهي الملامح المُرتبطة باللغة، لكنها في الواقع ليست لغوية ـ تُشكّل أيضًا هذه البنية في التحليل الفولكلوريّ. هذا يشمل، على سبيل المثال، الإيماءات التي تصدر من المؤدّي، والتركيز على شيء مّا بصورة مخصوصة تُفهم من الأداء، والغمزات، والأصوات، وتعبيرات الوجه.

وكما يتضح مما تقدّم، فإنّ مفهوم البنية قد نبع بالأساس وطُبّق على أغلب النصوص اللفظية «الشفاهية». وهنا يُقرّ «داندس» Dundes (١٩٦٤م) بأنّ البنية يُمكن أنْ توصف ضمن الأشكال الأخرى من الفولكلور، لكنّ القليل قد تم طرحه لمناقشتها مناقشة مُوسّعة فيما يخصّ الفولكلور العُرفيّ والمادّي. ومع هذا، فإنّ فهم النصوص بوصفها أكثرَ وأعمقَ من مجرد أداءات لفظية يسمح لنا باستنتاج كيف أنّ الفكرة تصبح منطقية.

بالنسبة للأشياء المادية، فإنّ البنية يُمكن أنْ تكون شيئًا ملموسًا بالفعل، فقد تشعر بها خشنة أو ناعمة، قاسية أو متكتلة. كما يُمكننا التفكير بملامح البنية الخاصة بشيء مادّي، المرتبطة بتشكيله وبالفنان الذي قام بإبداعه. خذ مثالا بدمية مصنوعة من قشور الذرة، فربما تبدو شبيهة بمثيلاتها، لكنْ افترِض أنّ فنانة مّا قد استخدمت قصاصات من ثوب ابنتها لأجل صناعة فستان لعرائسها المُبتكَرة، أو أنها قامت بثَني قلب القماش تحت طيات الفستان. فكلّ هذا يُمكن أنْ يُترجم مفاهيميًّا بوصفه لمساتٍ فنيةً تشكيليةً مخصوصةً، تجعل من هذه الدمى المصنوعة من قشور الذرة استثنائية بالنسبة لمَن

صنعتها (المؤدّية)، وبالنسبة لجماعة بعينها أيضًا، مثل جيرانها أو عائلتها.

الفولكلور العرفيّ المألوف له بنيتُه كذلك؛ فأداء أنشودة أو ترنيمة الراية ذات النجم المُرصّع[١] The Star Spangled Banner في معظم المناسبات الرياضية الأمريكية هو تقليدٌ من المُمكن تمييزه، إذ يُمكن أنْ يتغيّر فيه النصّ نفسه المؤدَّى في سياقات متشابهة جدًّا بصورة واضحة، اعتمادًا على إبداعية المُؤدِّي؛ فقد يُغني شخصٌ مّا الأنشودة بأسلوب الترانيم الإنجيلية، أو بالنّغم الأوبرالي، أو بطريقة أغاني البوب. وكلّ هذه التنوّعات يُمكن النظر إليها بوصفها تفاصيلَ للبنية المادية للشيء، تؤثّر على الأداء، وتجعل من النصّ شيئًا متفردًا.

إنّ التحدّي الذي يواجهه علماء الفولكلور، بالنظر إلى الطبيعة النوعية لهذه البنية، هو صعوبة فصلها عن النص والسياق؛ فهل الكلمات الموزونة هي جزء من البنية، أم هي جزء من النص؟ وهل قرار راوية الحكايات بنبر مقطع مّا أو تَكرار عبارة مّا هو جزء من البنية، أم هو من اختياراتها المتأثرة بالسياق؟ وهل الظّل الأخضر في إحدى القطع الفنية الفولكلورية هو تفصيل خاص بالبنية، أم هو جزء من النص؟ ولأجل صعوبة هذا الفصل، فإنّ علماء الفولكلور يناقشون، على الأرجح، ملامح فن الأداء دون تصنيفها منعزلة عن بعضها؛ إذ يقومون ـ بباساطة شديدة ـ بوصف الأداء كاملًا وتحليله: النص، والبنية التركيبية، والسياق بصورة تكاملية.

---

(١) هذه أنشودة أو ترنيمة شهيرة جدًّا في الولايات المتحدة الأمريكية، وأصلها كلمات قصيدة بعنوان Defence of Fort M'Henry، كتبها المحامي الشاب «فرانسيس سكوت كي» عام ١٨١٤م، بعد مشاهدته لقصف حصن McHenry بميناء «بلتيمور» بواسطة السفن الحربية البريطانية في معركة «بلتيمور»، إبّان حرب عام ١٨١٢م.



السياق

يتشكّل السياق الخاص بفن الأداء من الإعدادات المادية والمواقف الاجتماعية التي يتشارك فيها أعضاء الجماعات الشعبية فنونَ الفولكلور، بالإضافة إلى العَلاقات بين أفراد الجمهور والمؤدّين. وبصورة رئيسية، كما ناقشنا هذا سابقًا، فإنّ السياق يشير إلى أيّ شيء وكلّ شيء يحيط بالنص وبالأداء؛ ففي أثناء دراستنا لأيّ نصّ فولكلوريّ لا يُمكننا أنْ نعزله ببساطة عن سياقه، ثم نبدأ في الفهم الدقيق لأهميته عند جماعة معينة، فلا بد من النظر إليه في سياقه الأوسع، بوصفه جزءًا من السياق الثقافيّ العام. ومن الضروريّ أيضًا أنْ نفهم أنّ تفسير علماء الفولكلور لأهمية النصّ لا يُمثّل القول الفصل في المسألة؛ فبوصف النصّ عُنصرًا ضمن فولكلور الجماعة، فإنّ أعضاء هذه الجماعة هم الخبراء بماهية هذه العناصر أو الممارسات، ولذلك فعالِم الفولكلور لا ينبغي أنْ يبتعد بتفسيراته عنهم ويعتقد أنه قد أتمّ عمله، وعليه أنْ يتشاور بصورة مكثفة مع أعضاء الجماعة الشعبية من خلال العمل الميداني والتحليل، بهدف الخروج بفهم واضح قدرَ الإمكان حول أهمية النصوص داخل السياقات الخاصة. وهذا النوع من المعالجة يؤكد الطبيعة الاجتماعية المشتركة للفولكلور، فهو عبارة عن عملية يَخلقها الناس ويشاركون فيها معًا.

قام العلماء بوصف السياق بطرق مختلفة، فـ «داندس»، على سبيل المثال، وصفه بأنه وضعٌ مرصودٌ يحدث فيه الأداء. وأضاف «ديل هايمز» Dell Hathaway Hymes (١٩٢٧-٢٠٠٩م) ـ أنثروبولوجيّ وعالِم لسانيات اجتماعية أمريكيّ ـ بُعدًا نفسيًّا في وصفه للأداء (أطلق عليه اسم **الحدث الاتصالي**)، بما أنه يحدث داخل بيئة مادية مُعدّة لهذا، ومن خلال عَرض يتحدّد بواسطة الظروف الاجتماعية والنفسية المحيطة بالأداء. وقام «دان بن أموس» بالتفرقة بين نوعين من السياق: أحدهما **سياق الموقف**، والآخر هو **السياق الثقافيّ**. سياق الموقف هو الأضيق حَدًّا، والأكثر مباشرة بالنسبة للفولكلور، ويشتمل على الفترة الزمنية الخاصة التي يحدث فيها الأداء، ويشمل كذلك تفاصيل المكان والظروف التي يتم فيها الحدث. ثم يصف السياق الثقافي بأنه الحلْقة السياقية الأوسع، التي تحوي كلّ السياقات المُمكنة، بما يتضمن المرجعيات، والتمثيلات، والمعرفة الواسعة للمتكلمين، والأعـراف الخاصة بسلوكهم ومعتقداتهم، والاستعارات اللغوية، وأجناس الخطاب، بالإضافة إلى وعيهم التاريخيّ، ومبادئهم الأخلاقية والتشريعية.

إنّ تفرقة «بن أموس» بين هذين المنظورين (الضيق والواسع) توضح لنا الكثير من المجالات السياقية المتداخلة، ومنها الإعداد الخاص بالأداء، والأحداث الجارية فيه، والعَلاقات الداخلية بين المشاركين والمؤدّين التي تتم في أثناء الأداء، والموقف المُتضمَّن داخل النصّ المَحكيّ، أو المُؤدَّى. وفوق كلّ هذه السياقات الموقفية يأتي السياق الأكبر، الذي تحدث فيه الخبرة الشاملة ذات العَلاقة الوثيقة بالعوامل الاجتماعية والثقافية، التي تُشكّل خبرة الجماعة خارج هذا الأداء الخاص.

ولذلك فإنّ فَهم السياق يتضمن ما هو أكثر من التعرف على النصوص داخل مواقف مُعيّنة، أو حتى تحليل ما يحدث بين المؤدّين والجماهير في أثناء العروض. ويتطلب فهم السياق، أيضًا، الكشف عن الكيفية التي يقوم بها المشاركون في الأداء،

ومعهم من يقوم بالتحليل، بنَسج ما يشاهدونه داخل العرض الذي يحضرونه، من خلال إعمال الذاكرة والخيال؛ بمعنى أننا عندما نريد فهم السياق فإننا نحتاج إلى التفكير فيما نعرفه قبل بَدء العرض، بالإضافة إلى ما نتعلمه في أثناء العرض المؤدَّى.

السياق المادي

عندما يقوم الفولكلوريون بتحليل السياق، فإنهم يبدأون بصورة نمطية برصد البيئة المادية للحدث الأدائيّ ووصفها؛ فمن المهم معرفة مكان العرض جغرافيًّا وميدانيًّا. تشمل هذه البيئة المادية كذلك الذين سيحضرون مِن المشاركين والجمهور، وأيّ شخص آخر مُهتم، بمن فيهم ـ بالطبع ـ علماء الفولكلور. ومن المهم أيضًا تسجيل المظاهر المادية لهؤلاء الحاضرين، وللإعدادات الخاصة بالعرض (على سبيل المثال: إعداد طاولة المطبخ، والستائر البيضاء المُزخرفة، ووضعها على النوافذ). على كلّ حال، فالفولكلوريون يهتمون بالتفاصيل كافتها حول موعد الأداء، ومكانه، والظروف التي سيحدث فيها.

والعناصر المادية للأداء نفسه يُمكن أنْ تكون كذلك من ضمن السياق، بما يشمل الإيماءات، وتغيير نبرة الصوت، وحِدّته، وإيقاعه. كما يُمكننا أنْ نقوم بتسجيل العروض رقميًّا، أو على شريط فيلم، ولكن ـ أحيانًا ـ لا نستطيع أنْ نُسجل الأداء على الشريط، خصوصًا في حالة ذاك النوع الذي لا يتم تحديده زمانيًّا أو مكانيًّا بوصفه أداءً، أو لا يتم إعادة تقديمه بسبب أغراض الجمع. وفي مثل هذه الحالات، فمن المُهم أنْ نقوم بالرصد الدقيق، ونكتب الملاحظات التفصيلية حول العناصر المادية، لأجل وصف كلّ ما يتعلّق بالأداء، من خلال الكتابة بصورة دقيقة قدر المستطاع.

وعلى الفولكلوريين كذلك أنْ يكونوا واعين بأيّ شيء يحدث في وقت العرض، بحيث يكون من الممكن أنْ يؤثّر فيه، أو يتدخل في تشكيله، وهذا يشمل،

مثلا، مناسبة العرض؛ بمعنى سبب أدائه في هذا الوقت وهذا المكان تحديدًا. وبكلّ تأكيد، فمن المهم أيضًا معرفة أنّ هناك طقسًا خاصًّا يُؤدَّى في الوقت المحدد لحفلة التخرج، وأنّ جلسة رواية قصص الأشباح تحدث في أمسية تكسوها الثلوج بينما الكهرباء منقطعة، وأنّ الطباخين يأكلون وصفات تقليدية، بينما تقوم العائلة بإعداد قائمة طعام عيد الشكر. إنّ الحكايات العائلية التي يُعاد سردها حول قصة الأم المحبوبة الحاكمة للأسرة matriarch يُمكن عرضها، أو فهمها بصورة مختلفة، إذا ما رُويت هذه الحكايات في يوم ميلادها، عن روايتها في جنازتها.

ولذلك فإنّ وصف ما يحدث في أثناء الأداء أو العرض لا يُقدّم لنا فكرة عن الحدث فقط، ولكنه يعطينا كذلك فكرة عن السبب الكامن وراء الأحداث. إننا نأخذ بعين الاعتبار ذلك البُعد التفسيريّ لفن الأداء، بالإضافة إلى استجابات المشاركين والجمهور، عندما نقوم برصد العَلاقات والتفاعلات بين المؤدّين وجمهور الحاضرين؛ فهذه التفاعلات تَحمل تفاصيل ذات صلة وثيقة بالأداء، أبعد من مجرد وصف جملة أو حركة. خذ مثالا بالضحك، فهو نشاط فيزيائيّ (ماديّ)، ولذلك فإننا نُدوّن ما إذا كان هناك شخص يضحك، لكن الضحك نفسه ربما يكون دالًّا على حالة نفسية (أو مزاجية) خاصة؛ فربما يكون من يَضحك مسرورا بالفعل، وهو ما نقوم بتفسيره نمطيًّا بأنه حالة من السعادة، أو نقول إنه تعبيرٌ عن عدم الارتياح من خلال الضحك العصبيّ.

كذلك فإنّ أصوات الاستهجان، وهسهسات الازدراء Boos and hisses، توحي باستجابة سيكولوجية مختلفة، كما في حالة الذي يرتبك ويتشنج في جلسته، بما يدل على ضيقه، أو مَن يخرج من المكان مُنفعلًا غاضبًا. فهذه العناصر وشبيهاتها توحي إلينا بأنماط العلاقات الموجودة بين جمهور الحاضرين والذين يقومون بالأداء.

السياق الاجتماعي

إنّ العناصر الأوسع من سياق الأداء تَشمل تلك الأشياء المرتبطة بالجماعة، وبالمجتمع، وبالثقافة التي ينشأ فيها التعبير التواصليّ. خذ مثالا بموقف عائليّ؛ فالعائلة نفسها هي جزء من هذا السياق الاجتماعيّ الكبير، هي وكلّ العلاقات الداخلية بينها، والتفاعلات وردود الأفعال بين أفرادها. ومِثل هذا الأمر تجده في الخلفيات العرقية، والانتماءات الدينية، والوظائف والروابط المكانية والثقافة... إلخ؛ فكلّ هذا يُمثّل جوانبَ اجتماعيةً للمؤدّين وللجماهير، وللضوابط المؤثّرة على الأحداث في أثناء العرض. إنّ هذا النوع من المُكوّنات الاجتماعية يؤثّر على الكيفية التي يتفاعل من خلالها الحاضرون، وربما يعكس أدوارًا مُفترَضَة، أو توقعاتٍ مُعيّنةً داخل الجماعة أو المجتمع.

وبما أنّ دراسة فن الأداء قد أصبحت مُعقّدة أكثرَ، فإنّ مفهوم السياق قد تعقّد كذلك بوصفه أكثر من مجرد مجموعة من الإعدادات، أو الضوابط المادية، أو مجموعة من الصفات الداخلية الخاصة بالأداء. ومن الحقائق الأصيلة في أيّ أداء، خصوصًا الأداءات المرصودة، أو المُسجّلة، أو التي تُحلّل بواسطة الفولكلوريين، أو أيٍّ من العلماء الآخرين، أنّ العَلاقات الضّمنية بين المؤدّين والمستمعين ربما تعكس أدوارًا طويلة الأمد مُحدّدة اجتماعيًّا، أو تعكس توقعاتٍ تؤثّر على الأداء وفهمه. فالحالة داخل الجماعة تؤثّر على كيفية تفاعل المؤدّين والجماهير، وتوجّه النظر إلى اختيار الأصلح من الأفراد للقيام بأداء المُختار من المواد المطروحة. ففي حالة استخدام نكتة غير لائقة مثلًا، فإنّ البالغين لديهم وضعٌ مختلف عن الأطفال، بسبب عامل السن، فربما يستعمل الأطفال هذه النكات فيما بينهم، لكن في أيّ موقف يحضره البالغون سيتم توبيخهم إذا حاولوا قول مثل هذا النوع من النكات

المحظورة عليهم. المراهقون ربما يُسمح لهم، وربما لا يُسمح في مقام تتباين فيه الأعمار، ونؤكد مرة أخرى أنّ هذا الأمر يكون بالاعتماد على طبيعة الحاضرين.

والبالغون يُمكنهم قول النكات مع زملاء العمل، والأصدقاء، أو مع أفراد العائلة البالغين، لكنهم يتجنبون النكات السيئة إذا ما كان الأطفال حاضرين. ولهذا فإنّ الشخص البالغ لديه مجموعة كبيرة من الخيارات أكثر من الطفل، فيما يخص استخدام هذه المادة، ويبقى السن عاملًا حاكمًا هنا؛ فهذه النكات خاصة بالكبار فقط فيما بينهم.

إن نكاتًا مِثل هذه تعتمد ـ غالبًا ـ على الفرضيات الاجتماعية الخاصة بالجنس، وبالعِرق، وبالطبقة الاجتماعية. ولأجل أنْ نفهم هذا الأمر بصورة أفضل، تأمّل مجموعة من البيئات المتنوّعة التي سمعتَ فيها هذه النكات أو شاركْتها، فهل كنت يومًا في موقف قام فيه شخص ما بإبداء ملحوظة، أو قال نكتة جعلتك تتضايق؟ كيف كان ردّ فعلك؟ وهل أثّر أيّ من عمرك، أو جنسك، أو وضعك الاجتماعيّ على ردّ فعلك؟ هل إذا قال رئيس العمل نكتة غير لائقة لمجموعة من الموظفين، فإنّ أقرانه من أصحاب السلطة في العمل سيُمثّلون عاملًا في فهم مِثل هذا النمط الأدائيّ، كما هو الحال مع عوامل الجنس والعرق والسن، وربما بقية الصفات الخاصة بالحاضرين. ربما يشعر بعض المستمعين بالإهانة من النكتة، ولكن لأنّ الذي قالها هو رئيسهم، فلم يستطيعوا التعبير عن مشاعرهم بحرية، لكنهم أيضًا لم يضحكوا. ربما يكون الأعضاء الأكبر (أو الأصغر) ضمن هذه المجموعة قد ضحكوا، وربما كان ردّ فعل الذكور مختلفًا عن الإناث.

بالنسبة لعالِم الفولكلور الذي يدرس ويجمع أمثال هذه النكتة في سياقاتها، سيكون من المهم له معرفة ردّ فعلك، وردّ فعل أقرانك، بهدف تحليل أدائها، ومن خلال ذلك

يُمكنه أنْ يكشف لنا عن طبيعة العلاقات بين الذي قالها والذين سمعوها. إنّ معرفة طبيعة هذا النوع من العلاقات من خلال الملاحظة الدقيقة والتشاور مع الحاضرين للأداء من الموظفين سيساعد عالِم الفولكلور على فهم سياق الأداء ووضعه في إطاره الأمثل. فالعالِم يُمكنه أنْ يُجرّب ملاحظة تعبيرات الوجه، والتعليقات، والإيماءات، وكلّ أنواع ردود الفعل المُمكن رصدها، كما يستطيع أنْ يسأل الأسئلة التقليدية للحاضرين: لماذا ضحكوا؟ ولماذا لم يضحكوا؟ وماذا يعتقدون بخصوص هذه النكتة؟

كما سيكون من المهم ـ كذلك ـ الحديث مع مَن قال النكتة حول اختياراته/ها: لماذا يقول الرئيس نكتة مثل هذه في هذا التوقيت؟ وما الذي يجده (أو تجده) مضحكًا فيها؟ فهناك طرق كثيرة لأجل مقاربة هذا الأداء ومعالجته، لكن في هذا السياق تحديدًا، فإنّ السلطة، وطبيعة العلاقات بين الأفراد ستكون حاسمة بصورة واضحة في فهم وضع مثل هذه النكات السيئة ضمن ردود فعل هؤلاء الأفراد في هذه المجموعة.

إنّ علماء الفولكلور يحاولون عدم تقييم ما يؤدَّى من مواد متنوعة من خلال معيار الصحة والخطأ (سواء أكان لفظيًّا أو غير لفظيّ)، بعيدًا عن تحليل كيفية استخدام أفراد كلّ جماعة لها، وكيفية مشاركتهم إياها، وتفاعلهم معها داخل السياقات المادية والاجتماعية الخاصة بهم. ربما سيكون من المناسب الحديث عن العادات والتقاليد الاجتماعية الخاصة بجماعة ما آخذين بعين الاعتبار كيف أنّ أنماطًا مُحدّدة من الفولكلور، أو فنون الأداء، يُمكنها أنْ تكون بعيدة عنهم، أو تكون مُعزِّزة لهم، ولكن ليس بطريقة تحكم على هذه الأنماط أو فنون الأداء من خلال افتراضات سابقة، أو من خلال مفاهيم مرتبطة بالأنا العنصرية (ذات التمركز العرقيّ) ethnocentric.

ولأنّ نظرتنا تؤثّر على طريقة إدراك المواقف الاجتماعية، فإنّ مثل هذه الأحكام ستكون خارجة تمامًا عن حدود التأويل والفهم؛ فأيّ تقييم لمدى ملاءمة النص المؤدَّى في الإطار الحاوي له يجب أنْ يخضع لسياق الجماعة الأوسع، بالإضافة إلى السياقات الأدائية ذات الخصوصية، كما يجب أنْ يتم تطويره بالتشاور مع المؤدّين وأعضاء الجماعة الآخرين.



تعقيب وخاتمة

توازيًا مع مضمون نظرية **التطوّر الثقافيّ**، التي مهّدنا بها لهذه الترجمة، وبعد تلك الجولة المثمرة في التحليل الثقافيّ لفنّ الأداء، أودّ أنْ أقف بالتحليل ـ كذلك ـ عند نموذج مثير للجدل في تاريخ الفن، بوصفه مُعبّرًا عن مكنونات اللاشعور، ومُنبّهًا للوعي الإنسانيّ للبحث في أركيولوجيا المعرفة الثقافية الكامنة وراء حُجب العقل، وأستاره، وكهوفه الشديدة الظلمة، مثل ظلمة الكون، والنموذج هو **(الجروتسيك)** Grotesque.

هناك اتفاقٌ على **المعنى القاموسيّ** لمصطلح **(الجروتيسك)**، ففي (قاموس المورد) ـ على سبيل المثال ـ مادة:grotesque هو فنٌّ زخرفيٌّ، يتميز بأشكال بشرية، وحيوانية غريبة، أو خيالية، متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية، وهو شيءٌ غريبٌ على نَحو بَشع، أو مُضحك. خياليٌّ غريبٌ. مُتنافرٌ على نَحو بَشع، مُتّسم بالإحالة أو بالبشاعة، ومُغاير لكلّ ما هو طبيعيّ، أو مُتوقّع، أو نموذجيّ. وأُشتُقّ من grotto، بمعنى مغارة، وغار، وكهف طبيعيّ، أو صناعيّ. والكلمة في **أصولها الإيطالية تعود إلى اللوحات الجدارية**، التي كشف عنها التنقيب الأثريّ في «روما»، حوالي عام ١٥٠٠م. أمّا **القُبح** ـ المرتبط بترجمة الكلمة ـ من حيث اللغة، فقد جاء من المفردة الإيطالية، التي تعني الكهوف[١].

---

(١) عُرف (الجروتيسك) في الجداريات الإيطالية بوصفه فنّ تجسيد المُشوّه؛ إذ وُجدت آثاره على جدران الكهوف والمغارات، واتسم **بالعجائبية** في تصويره لحيوانات ذات أشكال نباتية، ووجوه آدمية مُصوّرة بهيئة لا تتفق مع الواقع.

يتشكّل الجروتيسك، وهو يتمثّل على مستوى الهيئة والفِكر، بوصفه رؤية أنثروبولوجية، من خلال النّظر إلى **كيفية حياة المجتمعات الإنسانية**، وطُرق عَيشها، التي تُمثّل الأبعاد الثقافية المُتنوّعة، مثل الكتابة، والطقوس الدينية، والرسوم، والمعرفة، والتواصل المعرفيّ مع المجتمعات الأخرى، ليندرج الجروتيسك ـ بكل ذلك ـ في البُعد الأنثروبولوجيّ العام، والإثنوجرافيّ (العِرقيّ) لمجتمع مُعيّن، والإثنولوجيّ لمجتمعات مختلفة.

اهتم المجتمع الحديث بمسألة الجروتيسك، لأجل دراسة الحالة الإنسانية المُتشكّلة عبر الزمن، في إطار البيئة المكانية والزمانية، وبحث مدى تأثّر العَلاقات، وكيفية تكوّنها من خلال التفاعل مع مجتمعات أخرى، وكيف تأثّرت وأثّرت فيها، فالجروتيسك يتجاوز حالة البُعد الفرديّ للإنسان، وحالة البُعد البدائيّ، لأنّ العلاقات بين المجتمعات ـ وإنْ كانت قديمة ـ فهي تبدأ بعد حدوث تفاهم واحترام فيما بينها.

وفي الإطار الثقافيّ العام، تحوّل الجروتيسك من مجرد مفهوم شكليّ، إلى مفهوم ثقافة وتعارُف بين المجتمعات؛ فلم تعد تلك التصاوير التي تُمثّل التعويذة، ولا تلك الحروف والرسوم التخطيطية الغريبة، لم يعد أيٌّ من هذا **حالة طقسية**، بل هي **حالة معرفية ثقافية**. ولذلك فإنّ الحديث عن التشوّه والقُبح قد يكون ذا نظرة اعتباطية، لأنها نظرةٌ أكثرُ قُصورًا من ولوج لُب الرؤية الثقافية للإنسان في مجتمع مّا.

مقولة الجروتيسك ذات **بُعد جماليّ** كذلك، وتحتكم إلى المنطق، وربما تحتكم إلى ثنائية **المنطق والعاطفة**، وما دام هو كذلك، فهو حالة تتموضع في **إطار التأويل**، واستدراج الرؤى، لأجل الحُكم على ما توصّل إليه **الفكر الإنسانيّ**، في كلّ مستوياته الإبداعية، فهذا الفكر يوجد في الشعر، وفي النثر، وفي المسرح ـ من خلال النّص والعَرض (الأداء) ـ والعَرض المسرحيّ نفسه يُعبّرُ عن **حالة تجسّدية**،

تجعل من المتلقّي يصارعُ الجروتيسك، في محاولة كبرى للقبض عليه، وهو يتفجّر بما لديه من مكنونات جمالية، تجعل النّص والعَرض المسرحيّ الأدائيّ يبدو بحالة جدليّة، تحتاج إلى إعمال آليّات الذّهن لأجل الفهم والتّأويل.

لاحَظَ النّقّاد أنّ «باختين» ـ على سبيل المثال ـ قد تقوقع في دائرة السخرية والتهكم، وهو يتحدث عن الجروتيسك، من حيث الصورة والهيئة. يوضّح ذلك الأمر الفرنسي «ميشيل كورفان» Michel Corvin في تعليقه على جروتيسك «باختين»: «...ارتبط عبر التاريخ بالكرنفال؛ أي في الوقت الذي يعمد فيه الشعب لوهلة من الزمن إلى عدم الخضوع للسلطة، والتخلّص من الإكراهات والضغوط الاجتماعية...»[1].

لكنّ الجروتيسك، هنا، هو حالة مؤقّتة زمنيًّا بانتهاء هذا التهريج الكرنفاليّ، وهو لا يُحمل على مَحمل الجدّ، وبالتالي، فما هي الماهية التي يستفهمها؟ وكيف يستطيع الإنسان أنْ يرتهن إلى هذا التفسير الضبابيّ؟ وما هو الحدث الذي يُشكّل الشّرخ، الذي يجعلنا نَطرح تساؤلا يُميّز ما قبل وما بعد؟ **فالكرنفال** قد تشترك به السّلطة أيضًا، إلا إذا نظرنا إلى السّلطة بوصفها حالة كرنفالية دائمة، وبما أنها كذلك، فهي مَحطّ انتقاص دائم بصورة السّخرية، ولكن السّخرية لا تبحث عن جواب، ولا تطرح ـ أصلًا ـ سؤالًا، وعليه، فإنّ الكرنفال لا يختلف كثيرًا عن **الطقس الاحتفاليّ**، فكلاهما حالـةٌ نمطيةٌ، سواء أكان مُقدّسًا، أو كان مجرد فرجة وتسلية.

إنّ «باختين» يلجأ إلى تقسيم الثنائيات الجروتيسكية، مثل مُقدّس ومُدنّس؛ فالمُقدّس يُمثّل (التابو) taboo، والمُدنّس يمثل (التابو) أيضًا، فهما نَمطان. وهذا ما يتنافى مع الجروتيسك بوصفه تحوّلًا؛ فالجروتيسك يتحدث عن ثنائية، مهما

---

(١) صلاح الدين جباري: بلاغة الجروتيسك، دار النايا للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، طـ١، ٢٠١٠، ص ٥٧.

انقسمت إلى جزئيتين، فهو يشير إلى حالة **تحويلية**، وليست حالة **نمطية**، بل إنه يتشكل ليؤسّس رؤية أخرى، وهذه الرؤية هي التي تنفَتح على أسئلة، وعلى صراع جدليّ مع الذات والآخر (صُلب التطوّر الثقافيّ).

وعلى الرغم من أنّ «أبا منصور الأزهري» يُعرِّف **القُبح** ـ في معجم تهذيب اللغة ـ بأنه ضد الحسن ونقيضه، يأتي مفهوم (**القبح الإستطيقيّ**؛ أي الجماليّ)، ليؤكّد أنّ كلّ ما هو قبيحٌ قابلٌ لأنْ يكون جميلًا، من خلال المعالجة الفنية التي تغوص فيه، وتفتح طاقاتٍ لتأمُّله. فمن المهم إدراك أنّ قُبحنا، مهما كان، يُخفي بعضَ الجمال، كما يرى فلاسفة الجمال. ولفنّ الأداء هنا دورٌ مركزيٌّ محوريٌّ في تحويل الرؤية والتأويل وتطوّر الثقافة نحو الأمثل، لأنّ لكلّ أداء تأثيره وعالمه الخاص.

توسّع معنى الجروتيسك ـ بعد ذلك ـ واستُخدمت الكلمة في (**علم الجمال**) بوصفها صفة للأسلوب النشاز المُسرف في الخيال، غير المُنتَظِم. وارتبط المصطلح بكلّ ما يتصف **بالغرائبية**؛ أي بكل ما يُضحِك ـ بالنسبة للمسرح هنا ـ من خلال المبالغة والتشويه، ويتناقض مع ما هو سامٍ ورفيعٌ. وبذلك دخل الجروتيسك ضمن التصنيفات الجمالية، وحَمَلَ بُعدًا فلسفيًّا؛ فهو يُناقضُ الثقافة التقليدية، فأصبح يُعبِّر عن التلازم المقصود للأشياء المتعاكسة أو المتناقضة[1]. ولتلك المسألة تفاصيلُ لا يتسع المجال لها بكتابنا هذا.

❊ ❊ ❊

(١) قارن ذلك مع حالة **الكتابات الحداثية الطليعية** avant - garde writing، مثل الحركة الدادائية die welt ist da da، والحركة التكعيبية في الفن عند «بيكاسو»... إلخ. ولمعرفة التفاصيل حول تلك القضايا، انظر سيمون ديورينج (وآخرون): أنثروبولوجيا الثقافة، الإنسان ـ العرفان ـ اللسان، ترجمة وتعليق ودراسة عبد الرحمن طعمة، دار النابغة، مصر، ط ١، ٢٠٢١. الفصل الأول من الكتاب.



الفصل الثاني
النقد البيئيّ ومقاربة ما بعد الإنسانية(*)(١)

مدخل عام:

إنّ التأكيد التنظيريّ الحديث لمسألة **(ما بعد الإنسان)** يُزعزع ـ بصورة جذرية ـ مزاعم المُدافعين عن الجنس البشري (بإطلاق)، وهي المزاعم التي تتبنّى هيمنة

(*) مصطلح **ما بعد الإنسان** Posthuman هو مصطلحٌ خاصٌّ بمفهوم بَرَزَ في أدب الخيال العلميّ، والفنون المعاصرة، وعلوم التنبؤ بالمستقبل على جهة العموم Futurology. وهو مفهومٌ يبحث في قضايا الأخلاق والعدالة واللغة، وإمكانية التواصل مع الأجناس المغايرة trans - species communication... إلخ.
ويقع ـ بهذا المضمون ـ في صميم الأنظمة الاجتماعية، بمختلف تنوعاتها وتداخلاتها البينية، والبيوطيقا (أو علم الأخلاقيات البيولوجية Bioethics)، وما ينشأ عنها من فروع في البحث العلمي. للمزيد من التفاصيل يمكن مراجعة:
Bredenoord, Annelien (et al): “Toward a “Post - Posthuman Dignity Area” in Evaluating Emerging Enhancement Technologies. ” The American Journal of Bioethics 10, No. 7, (2010) , Pp 55-57.

(١) ترجمة الدكتور عبد الرحمن طعمة. والترجمة خاصة بالفصل الأول من القسم الأول **(التنظير لطبيعة النقد البيئي)**، من كتاب **(الطبيعة في الدراسات الأدبية والثقافية)**، من تحرير «كاثرين جرسدورف»، و«سلفيا ماير». والفصل من تأليف «لويس ويسلنج».
Catrin Gersdorf & Sylvia Mayer (eds): Nature in Literary and Cultural Studies, P I, (Theorizing the Nature of Ecocriticism) , Pp 25-47. Amsterdam, New York, NY 2006.

الإنسان على مختلف صور الحياة، ويُزيل أوهامهم حول انفصال الإنسان عن بقية أجزاء الطبيعة. وتلك هي الدراسات التنظيريّة التي تناولها **النقد البيئيّ**، منذ نشأته بما يزيد قليلًا عن عَقد من الزمن، كذلك ما طرحه الفكر الغربي منذ عهد «أفلاطون».

يُقدّم هذا المقال خلاصة تاريخية حول مسألة النقد البيئي، ثُم ينطلق لتقديم الجهود الفلسفية المطروحة في القرن العشرين، من أجل بيان تهافت النزعة الازدواجية، المُتمثّلة في الثنائية الحدية (عقل/ جسد ـ وإنسان/ طبيعة)، عند أنصار سيادة البشر في الطبيعة، وذلك بالتوازي مع المُكتشفات الفيزيائية، التي تُبيّن ـ بجلاء ـ ملامح النسبية والتواشج (التماسك) ما بين الظواهر المرصودة ومَن يقومون برَصدها. وبهذا الصّدد، فإنّ كُلًّا مِّن «جون ديوي»، و«موريس ميرلو ـ بونتي»[1]، يُمثّلان تيار الفلاسفة المُحدَثين، بما تضمّنته أعمالّهما من محتوًى علميّ

---

(١) «ميرلو ـ بونتي» (١٩٠٨–١٩٦١م)، هو فيلسوف فرنسي شهير، من المتأثّرين بقوة بظاهراتية «هوسّرل» والجشتالتيين، ومن المهتمين بدور الجسد في التجربة الإنسانية عمومًا. قدّم أعمالا مُهمة، منها (بنية السلوك) ١٩٤٢م، و (فينومينولوجيا الإدراك الحسي) ١٩٤٥م، ويُمثل أطروحته الأساسية حول علاقة الوعي المُجسدن بالأشياء في العالم. وله أيضًا (المعنى واللامعنى) ١٩٤٨م، و (علامات) ١٩٦٠م، إذ ناقش في الأخير رأيه وموقفه الفلسفيّ من اللغة والعلم والسياسة. وله كذلك (العين والفكر، أو والعقل) ١٩٦١م، الذي أوضح فيه علاقة الجسد بالعالم، وعلاقة الحركة بالمكان... إلخ.

وقد ترجم له «عبد العزيز العيادي» كتاب (المرئي واللامرئي)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.

أمّا الفيلسوف «جون ديوي» (١٨٥٩–١٩٥٢م)، فهو عالِم نفس أمريكي، وفيلسوف تربوي، من مؤسّسي المدرسة البراجماتية الحديثة، ومن المُنظّرين الأساسيين لبيداجوجيا التربية والتعليم في الغرب (علوم أصول التدريس والتعليم التقدّمي التدريجي). وكتابه (الفن بوصفه تجربة، أو خبرة Art as an experience) ١٩٣٤م، يُعدّ عمله الأبرز في علم الجمال (الإستطيقا Aesthetics). ومن أطروحاته المهمة ـ وهي كثيرة جدا ـ (مقالات =

حول مسائل **البيولوجيا التطورية وفيزياء الكم**؛ فقد أسهمت هذه الأعمال في تمهيد الطريق أمام التنظيريين لمسألة ما بعد الإنسان، لأجل التوجّه نحو منظورات بيئية حقيقية حول موقعية الإنسان في هذا الوجود، وعلى رأسهم «جاك دريدا»، و«جان فرانسوا ليوتار»، و«دونا هاراواي»، و«كاري وولف». [١] وهؤلاء ـ الآن ـ قد بدأوا بالفعل استكشاف العلاقات البيئية العميقة بين الإنسان العاقل (الهومو ـ سابينز)، والقاعدة الأوسع من مجتمع الأحياء على سطح الأرض.

يُعرّف «ميرلو ـ بونتي» اللغة والأدب بوصفهما نتاجًا متناميًا نابعًا ممّا نسميه نحن جنس البشر بالصّمت في الطبيعة من حولنا، ولكنه في حقيقته الجوهرية

= لايبنتز الجديدة حول الفهم الإنساني Leibniz's New Essays Concerning the Human Understanding) ١٨٨٨م. و (التجربة والطبيعة Experience and Nature) ١٩٢٥م. و(المعرفة والمعروف Knowing and the Known) ١٩٤٩م.

(١) «جاك دريدا» غنيٌّ عن التعريف، فهو صاحب النظرية التفكيكية الشهيرة في التحليل السيميائي، بامتداداتها المعروفة في ظاهراتية «هوسّرل»، وأبعادها في فلسفة ما بعد الحداثة. أمّا «جان فرانسوا ليوتار»، فهو المُنظِّر الفرنسي، الذي أدخل مصطلح **(ما بعد الحداثة)** إلى الفلسفة المعاصرة، والعلوم الاجتماعية، وأسّس مع «دريدا» و«جيل دولوز» المعهد العالمي للفلسفة. «دونا هاراواي» هي عالمة أحياء مختصة بعلم الحيوان، درّست تاريخ العلوم بجامعتي «هاواي» و«جون هوبكنز». ومن أهم ما قدّمته (بيان السايبورج: العلم والتكنولوجيا والنزعة الأنثوية الاجتماعية Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism) ١٩٨٠م. و (القرود والسايبورج والنساء: إعادة اختراع الطبيعة Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature) ١٩٩١م. و(السايبورج) هو الكائن السيبرنيطيقي (الآلي)، الذي تتداخل فيه عناصر عضوية طبيعية مع أخرى بيولوجية إليكترونية في علوم البيولوجيا الميكانيكية الإليكترونية Bio- mechatronics. «كاري وولف» متخصص بالشعر الأمريكي، ومُهتم بقضايا الأخلاق البيولوجية والدفاع عن الحيوان، وموضوعات ما بعد الإنسان، وما بعد الحداثة.

ليس صمتًا، بل إنه يُمثّل مشهدًا طبيعيًّا مغمورًا بالكلمات. والرواية الأخيرة للأديبة الإنجليزية «فيرجينيا وولف»، الموسومة بـ (بين الأعمال)، تُناقَشُ بوصفها مثالًا للتّناوُل الأدبي لهذه الرؤية البيئية، الخاصة بالمشاركة المَزْجِيَّة التقابلية[١] الشديدة التداخل للأدب في الخطاب الجماعي (أو كما يسمّونه بالغنائيّ)، لشبكة الحياة المترامية على سطح هذا الكوكب[٢].

إنّ الحافز المتزايد في نظرية **ما بعد الحداثة** (وقد ناقشنا الكثير من أطروحاتها والنقد الخاص بها فيما سبق من فصول)، الذي ركّز على مسألة ما بعد الإنسان، يُعطينا الأمل الذي يُساعدنا على التحرك بعيدًا عن **مشكلة المركزية البشرية**، أو

---

(١) استخدم المؤلف مصطلح Chiasmus، وهو ـ بالأصل ـ مصطلح طبيّ تشريحيّ، يعني ـ على سبيل المثال ـ في الأعصاب (**التصالب**)؛ مثل التصالب البصري في المخ. أما في الأدب والفكر واللغة، فهو مصطلح يعني (**المقابلة العكسية**)، أو (**التوازي المقلوب**) Inverted Parallelism بين كلمات متقابلة، أو عبارات متقابلة، أو وحدات فكرية متقابلة. ويترجمه «عبد السلام المسدي» بـ(**التناظر العكسي**). وهذه المقابلة العكسية تسمح بإنشاء جانبين للحُجة المطروحة، أو للجدال حول قضية ما، أو فكرة ما، يجب على المتلقي أخذها بعين الاعتبار؛ بما يؤدي ـ بالنهاية ـ إلى أنْ يُفضّل جانبًا واحدًا على الآخر. راجع المزيد من التفاصيل والأمثلة:

Henry G. Liddell and Robert Scott: A Greek - English Lexicon, rev. Henry Stuart James and Roderick McKenzie. (Oxford: Clarendon, 1968) , 1991.

وانظر، محيي الدين محسب: خطاب اللغة في الأدب، لونجمان، القاهرة، طـ ١، ٢٠١٨، ص ص ٣٥٩–٣٦٠.

(٢) كان الدكتور مصطفى محمود، رحمه الله، يتحدث دومًا عن هذه الغنائية والكرنفالية الكونية، كما سمّاها، في شرحه لتناغم الكون، والتخاطب بين مختلف الموجودات فيه، وطبيعة هذا التناغم وذاك التخاطب... إلخ.

يمكن مطالعة حلقته الشهيرة (**ومن كل شيء خلقنا زوجين**) على الرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=yRX_fvCpOs8

النخبوية المتمركزة حول الإنسان، تلك المسألة التي التصقت بالنقد البيئي، منذ ظهوره في الولايات المتحدة منذ خمسة عشر عامًا، بل إنها مسألة قد طاردت الفلسفة الغربية على مدار تاريخها كله.

إننا، بالطبع، لا نستطيع رؤية العالم من خارج وضعنا داخله، لكن ربما، وكما يقترح «كارل وولف»، فإننا نعلم اليوم أنّ: «الإنسان ليس الآن، ولم يكن يومًا، ما هو عليه.» بمعنى أنّ البشر anthropos لم يكونوا أبدًا ذاك الكيان الثابت، الذي ادّعته أو افترضته ثقافتنا خلال تتابع القرون الماضية(١)، لأنّ «داروين»، و«أينشتاين»، ومُنَظّري النقد الحديث، قد اجتهدوا لأجل تعرية الافتراضات والقرائن وتفكيكها، عند أصحابها من رُوّاد **حركة النهضة الأوروبية** وأنصار **التنوير** الإنساني حول جنس (الإنسان العاقل)؛ تلك الافتراضات والأفكار التي أدّت إلى اغترابنا وإقصائنا بعيدًا عن المنشأ الحقيقيّ للحياة على الأرض.

البعض ـ بالفعل ـ قد قام بجهود جريئة وواضحة لأجل بحث، أو حتى لأجل إزالة، الحدود التي رسّختها النزعة الإنسانية (الوجودية) بين نوعنا البشريّ والحيوانات الأخرى. وهذه الجهود هي التي مهّدت السبيل أمام المُنظّرين لما بعد الإنسان، الذين بدأوا ـ اليوم ـ استكشاف العلاقات البيئية العميقة بين ثقافات «الهومو ـ سابينز» (الإنسان العاقل)، والقاعدة الأوسع من **مجتمع الأحياء على** سطح الأرض(٢). هذه الأعمال التي تناولت القَرَابَة النَّسَبِيَّة ما بين الإنسان وغيره من

---

(١) ربما يلاحظ القارئ النزعة الداروينية في هذا الكلام ***Darwinism***، والحديث عن التطوّر عمومًا، أو الإلماح إلى النظرية. ونحن هنا نَعرضُ رأيًا مُهمًّا، ولا نريد الخوض في معارك تأييد النظرية أو إنكارها، فلذلك مقامات وسياقات أخرى.

(٢) نتفق مع المؤلف ـ جزئيًّا بالطبع ـ من أنّ التواصل بكل أشكاله يؤدي إلى نوع من التناغم مع المحيط الوجودي بأكمله، كما ذكرت منذ قليل، لكن المشكلة في الغرب ـ عمومًا ـ أنهم =

الموجودات، وأهميتها في حقل النقد البيئي، هي ما أريدُ أنْ أُقدّمه في هذه المقالة بصورة وصفية أدبية؛ إذ سأبدأ ـ أولا ـ بمختصر يوضّح طبيعة النقد البيئي، وما يُمكن أنْ يثمره من سياق، ثم سأقدم حركة (ما بعد الإنسان)، مع بيان علاقتها بما سبقها من أطروحات ظاهراتية (فينومينولوجية)، وأخرى وردت في الخيال العلمي الحداثي، خصوصًا في رواية الأديبة الشهيرة «فيرجينيا وولف» (**بين الأعمال**).

١. النقد البيئيّ[١]:

لقد تطوّر النقد البيئيّ من خلال الكثير من الدراسات المعرفية المُوسّعة حول معالجة الأدب للعالَم الطبيعي (الوجود)، من مثل الدراسات الخاصة بالأدب الأوروبيّ الرعويّ (الريفيّ)، ومثل **أدب الطبيعة الأمريكيّ**، الذي نراه في أعمال «جيفرسون»، و«بارتمان»، وامتدادًا إلى ما قدّمه «هنري ثورو»، والمستشرق الأسكتلندي «وليم موير». وليس من المدهش أنْ نعرف أنّ النقد البيئي قد ظهر لأول مرة بالولايات المتحدة، لأنّ الأمريكيين قد انتابتهم الهواجس بخصوص مشاهد الطبيعة في العالَم الجديد، منذ أنْ بدأ الأوروبيون باستكشاف القارة الجديدة. وقد دعَّمَ كُتّاب الجمهورية الأمريكية الوليدة مزاعمهم حول التفرد الثقافي، بناءً على

= جعلوا من هذا التواصل إنكارا لتفرّد الإنسان بطبائعَ خاصّة مُميزة عن غيره من الأجناس، متأثرين في هذا بنظرية التطوّر، وما تبعها من أخطاء مفاهيمية. وقد قدّم الممثل الأمريكي «أنتوني هوبكنز» نموذجًا رائعًا حول نوعية هذا التواصل وثماره العلمية، في الفيلم الشهير (**الغريزة** *Instinct*)، كما قُدّمت أعمال أخرى عالمية مشهورة بهذا الصّدد، من مثل (همس الخيول *Horse Whisper*)، لا ننكر الإفادة منها أبدًا، لكننا ينبغي ألّا نتحرّر إلى درجة القول بانحدارنا من سلالة أسماك أو قرود أو خفافيش، أو أننا قد تطوّرنا عن ميكروبات... إلخ!

(١) يُعرَف هذا الفرع في الدراسات الأدبية البينية بمصطلح **النقد البيئي**، **أو النقد الحيوي (الأحيائي)** Ecocriticism / Biocriticism.

ادّعاءاتهم بعدم وجود مدخل وسيط إلى الطبيعة، مثلما نجده في مقالة «إميرسون» الشهيرة بالعنوان نفسه.Unmediated access to Nature وقد كانت الدراسات النّقدية لمثل هذه النّزعات، هي اللبنة الأولى لظهور الأعمال الخاصة بالنقد البيئي، وهي التي ألهمت كثيرين من العلماء الحداثيين، لأجل بلورة المعالجات البيئية المتخصصة في رحاب الأدب. ومن أبرز هذه الدراسات النقدية (الأرض العذراء)، لـ«هنري ناش سميث»، و(ماكينة في الحديقة)، لـ«ليو ماركس»، و(ومهد الأرض)، لـ«أنيتا كولودني».

وفي عام ١٩٧٨م، قدّم «وليام روكرت» مصطلح (**النقد البيئي**) في مقالة نُشرت بـ *Lowa Review* تحت عنوان (الأدب وعلم البيئة: تجربة في النقد البيئيّ). بعد بذلك بعَقد من الزمن، (عام ١٩٨٩م)، دعا «جلين لوف» إلى (نقد أدبيّ بيئيّ)، في خطابه الترسيمي الرئاسي أمام الجمعية الأمريكية الغربية للأدب، وقد نُشر خطابه بعد عام في دورية.*Western American Literature* كما ألهم «جلين لوف» مجموعة من الباحثين الشباب، الذين قابلهم عام ١٩٩٢م، فقاموا بتأسيس جمعية لدراسة الأدب والبيئة، من أجل تعزيز الأفكار المتبادَلة وترقيتها، وكذلك المعلومات المتعلقة بالأدب، والأبحاث البيئية ذات الطبيعة البينية، التي تأخذ بعين الاعتبار العَلاقة بين الكائن الإنساني والعالم الطبيعي من حوله. وفي خلال عشر سنوات فقط، ضمّت هذه المنظمة ١٠٠٠ عضو من ٢٠ دولة، مع وجود فروع مُدمجة للانتساب لها في «اليابان» و«أستراليا» و«المملكة المتحدة» و«كوريا»، وحاليا بأوروبا الوسطى.

ثُمّ تطورت الحركة التي تُمثّلها هذه المنظمة بصورة سريعة، فمن مجرد الاكتفاء بتوجّه الاحتفال السائد بالكتابة حول الطبيعة، إلى التنوع الكبير، المُتمثّل في الكتابات النقدية التي تعالج كلَّ نوعٍ أدبيّ من كل أنحاء المعمورة. ونحن

نرى اليوم أنّ الكتابات التقليدية المألوفة حول المكان والمحيط يُعادُ فحصها من جديد، من خلال المنظورات البيئية؛ فعلى سبيل المثال، يُعادُ النّظر والفحص لأعمال رُواة الحج في العصور الأوروبية الوسطى، والشعر الأيرلندي القديم الخاص بالمكان (***dinshenshas***)، والأدب الرعوي الأوروبي، والشعر الياباني والصيني التقليدي حول الطبيعة، وأعمال رُواة استكشاف عصر النهضة والتنوير. ومن الناحية النظرية، فإنّ نُقّاد البيئة يقومون بإعادة تقييم مثالية «كانط» (وأفكاره المتسامية «الترانسندنتالية»)، وغيرها من المفاهيم الرومانتيكية[1]، حول الطبيعة في الأدب الأمريكي والأوروبي بالقرن التاسع عشر. وقد أدّى الالتفات الصارم إلى المعالجات التنظيرية الخاصة بالقرن العشرين (مثل البراجماتية، والظاهراتية، والأنماط المختلفة لما بعد البنيوية)، أدّى كل هذا إلى مناظرات قوية حول طبيعة العَلاقة بين البشر وغيرهم من الكائنات، ما نتج عنه إعادة فتح النقاش حول المسألة التقليدية التي تتمركز حول النزعة الاستثنائية لجنس الإنسان.

وقد أتت الجهودُ التي بُذلت لأجل الربط بين النقد البيئيّ ومختلف العلوم ثمارَها، من خلال مساندة الماهرين من الباحثين في التاريخ، الذين استكشفوا العلاقات القوية بين العلوم الطبيعية في القرن التاسع عشر، وتأثيرها في كُتّاب من مثل «هنري ديفيد ثورو»، و«توماس هاردي».

ثم امتدّ البحث وتنامى في دراسة تأثير «داروين» على كُتّاب الطبيعة وعلى الشعراء. كما تناقش علماء الحداثة حول تأثير الداروينية والنظرية النسبية العامة لأينشتاين وميكانيكا الكوانتم (أو الكَمّ) على الشعراء والروائيين في العقود الأولى من القرن العشرين.

---

(١) راجع للمزيد من التفاصيل كتابنا (**تحليل الخطاب الثقافي**)، دار النابغة، ط ١، ٢٠٢١.

ومع تقدم الزّمن، كرّس نُقّاد البيئة في الولايات المتحدة جهودهم لأجل التوجه نحو المذهب الأدبي الخاص بـ «**أدب العدالة البيئية**»، وهو المذهب، أو الجنس الأدبي، الذي بَرز فيه الكُتّاب اللاتينيون من الجنوب الغربي، والأمريكيون المحلّيون من مناطق كثيرة. ويُمكننا التمثيل ـ في هذا السياق ـ بعدد قليل منهم، ضمن هذه الفئة: (سيمون أورتيز ـ ليسلي مارمون سيلكو ـ لويس إردريتش ـ ليندا هوجان ـ رودولف أنايا ـ آنا كاستيللو).

وما زال النقد البيئيّ في طور التعريف الدقيق لطبيعته، لأنه حركة نقدية جديدة، وما زالت هناك مشكلات كثيرة وخطيرة تحتاج إلى الحل. فهذا المجال قيد التنظير، وقد برز وانتشر على وجه الخصوص في الولايات المتحدة من خلال تمايزه البيِّن عن التواطؤ اللاواعي مع القوى الاستعمارية والصناعية. وهو غالبًا ما يعتمد على واقعية ساذجة، وعلى الفصل الديكارتيّ اللاواعي بين الضمير (أنا)، والعبارة الفريدة الغريبة (لستُ أنا)، في الطبيعة الساكنة المتجسّدة. وما زال ينبغي عليه الالتحام، بجدّية، مع البيئات الحضرية التكنولوجية، حيث يعيش معظم الكُتّاب الذين يمارسون هذا النمط من النقد. لكنّ هذه المشكلات هي الآن في طور المعالجة بصورة كبيرة[١].

وفي قلب هذه المشكلات، تبقى الحاجة إلى **إعادة تقييم مفهوم الإنسان**، ومعنى **الثقافة الأدبية** في علاقتها بما يُطلق عليه **العالم الطبيعي**، ذاك العالم الذي تُعدّ الثقافة الأدبية جُزءًا منه. وهنا يسأل «جان فرانسوا ليوتار» الأسئلة الرئيسية في عمله «غير البشري» ١٩٨٨م: «ماذا لو كان البشر، بذاك الإدراك الحسيّ الإنسانيّ، في

---

(١) للمزيد من التفاصيل حول الوضع الحالي للنقد البيئي، انظر:
Michael Cohen’s “Blues in the Green: Ecocriticism under Critique.” in Environmental History.

عملية إكراهية لتحويلهم إلى (غير بشر)، هذا من جانب، ومن جانب آخر، ماذا لو كان ما نعرف أنه مناسبٌ للبشر، قد أصبح ملائمًا لغير البشر. إنّ ما هو ملائم لجنس البشر قد أُفتُرضت فحواه ـ قديمًا ـ منذ البيان الخطابي الشهير لـ «جيوفاني بيكو ديلا ميراندولا» (١٤٨٧م)[١] حول (كرامة الإنسان)، بما جعلنا نستطيع أنْ نفهم قدرتنا الجذرية على **التدني** إلى حالة مادية بهيمية، أو **الترقّي** إلى مملكة روحية غير متجسدة، ربما أعلى من تلك التي يوجد بها الملائكة»[٢].

إن تنقية هذه الافتراضات وتهذيبها، خصوصًا **النظرية الديكارتية** حول **(الطبيعة النظامية للعقل البشري)** خارج حدود الطبيعة المادية الميكانيكية[٣]، قد أدّت إلى بلورة قوية لتعريف الكائنات البشرية بوصفها مُتعالية ومُهيمنة، بحيث إنّ اللغة والوعي، بالذات، يجعلانا في مكانٍ أعلى وشديد العمق، بعيدًا عن غيرنا من الحيوانات (أو الكائنات) في العالم الطبيعي. وعلى الرغم من أنّ انتقاد هذه النزعة المُفرِطة للإنسانية قد أصبح المشروعَ المركزيَّ لفلاسفة القرن العشرين،

---

(١) يتحدث عن الخطاب الأشهر للعالم الإيطالي، والفيلسوف اللاهوتي الشهير Pico Del-la Mirandola، من فلاسفة عصر النهضة الأوروبية Renaissance، وقد شمل الخطاب موضوع (كرامة الإنسان)، وأهمية البحث الدءوب عن المعرفة، وعرَض مسائل مُعقدة خاصة باللاهوت. وقد أعلن فيه بواعث تحوّله لدراسة الفلسفة، خصوصًا الأفلاطونية المُحدثة، التي أسسها «أفلوطين». وله سجالات معروفة مع الكنيسة الرومانية الكاثوليكية.

(٢) من السمات الروحية في الإسلام متابعة الترقّي، ومقاومة التدلّي؛ أي متابعة الترقي إلى روحانية (**الملكوت**) والخلود الصافي، ومقاومة التدلي إلى دركات الوهم الزائف في **الحياة الدنيا** (الجزء البسيط من عالم **المُلك**).

(٣) يمكن مراجعة المزيد من التفاصيل حول هذه القضية وغيرها، فؤاد مليت: الدليل القبلي في فلسفة ديكارت، المسألة الإلهية ومسار أفول الميتافيزيقا، دار الروافد الثقافية، ناشرون، ط ١، ٢٠١٦، ص ٤٠١ وما بعدها.

أمثال «جون ديوي»، و«هوسّرل»، و«هايدجر»، و«ميرلو ـ بونتي»، فإنه لم ينجح حتى الآن بالصورة المَرجوّة.

إنّ كُلًّا من «هوسّرل»، و«هايدجر» ـ تحديدًا ـ لم يَبْرَحَا منطقة المجاملة، أو التحيّز للإنسان[١]. وقد أوضح «جاك دريدا» هذا الأمر بصورة جليّة منذ بدايات عام ١٩٨٣م في مجموعة أوراقه البحثية الشهيرة (الجنسانية، «يد هايدجر» Geschlecht II: Heidegger's Hand)[٢]. وفي الوقت نفسه تقريبًا، كان كلٌّ من «جيل دولوز»[٣]

---

(١) يمكن مراجعة المزيد من التفاصيل والتوضيحات حول آراء «هايدجر» وجذورها الفلسفية عند: محمد عناني: مصطلحات الفلسفة الوجودية عند «مارتن هايدجر» (معجم ودراسة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ٢٠١٧. خصوصًا الفصل الرابع (الانتماء إلى العالم)، ص ٧١. والفصل السادس (الفهم الوجودي والتفسير)، ص ٨٥.

(٢) يحتفظ «دريدا» بهذه الكلمة في صيغتها الألمانية ***Geschlecht***، فهو يُصرّح بأنه لن يترجمها، وسيتركها تأخذ دلالاتها تبعًا للسياقات التي ترد فيها، ومن الدلالات التي يُمكن استنباطها منها: جنس، وعِرق، ونَوع، وعائلة، وسلالة، وأُمّة. ويندرج تناول «دريدا» لموضوع **الاختلاف الجنسي** عند «هايدجر» ضمن مجال اهتمامه بفكر «هايدجر» ـ صاحب «الكينونة والزمان» ـ بشكل عام، وضمن مجال بحثه في مفهوم Geschlecht عنده بشكل خاص؛ فأصل هذا المفهوم معروف أنه لدى «هايدجر». هذا التناول البحثي عند «دريدا» أثمر نصَّين أساسيين، هما:

- «الاختلاف الجنسي، الاختلاف الأنطولوجي»، في: *Geschlecht I*, 1983.
- و«يد هايدجر»، أو Geschlecht II, 1985.

وإذا كان الاختلاف الجنسي هو الموضوع الأساسيّ للنص الأول، كما يتأكّد من خلال العنوان، فإنّ هذا الاختلاف نجده حاضرًا في النّص الثاني، في معرِض مُساءلة «دريدا» للأهمية التي يُعطيها «هايدجر» لليد في تحديد مفهوم الإنسان. وهو ما سيتناوله الكاتب في هذا الفصل الذي نُترجمُه ونُعلّقُ عليه.

(٣) يمكن مراجعة المزيد عن فلسفة «جيل دولوز» وروافدها وتشكلاتها، عبد الصمد زهور: الإطار المرجعي والإشكالي لفلسفة «جيل دولوز»، مجلة الكلمة، العدد (١٣١)، مارس ٢٠١٨.

و«فليكس جوتاري»، يحاولان كسر الحواجز ما بين الإنسان وغيره من الكائنات، في عملهما الشهير: (**الهضاب الألف**، *A Thousand Plateaus*) عام ١٩٨٠م.

كما كان التنظيريّون الأمريكيون، بداية من سبعينيات القرن العشرين، (مثل بول شيفارد، ودونا هاراواي، وجاري سيندر)، يعملون على مصطلحات مختلفة، لأجل الوصول إلى نتائج شبيهة. وقد تأثّر رُوّاد الحركة الأمريكية المؤازِرَة لمسألة ما بعد الإنسان بجاك دريدا خصوصًا، وعلى رأسهم «ن. كاثرين هيلز»، و«كاري وولف»، حتى إنّ جهدهم قد برز في هيئة اتجاهٍ عامّ من المناقشات الأمريكية الجدلية المعروفة، التي تشمل اليوم علماء من مختلف فروع المعرفة؛ ففي الظاهراتية، مثلا، نجد (لينجوس)، إضافة إلى علماء أسباب السلوك والأجناس البشرية Ethology، ومدرّبي الحيوانات، مثل (هيرني)، وعلماء الرئيسيات، مثل (جوللي، ودي وال، وسموتس)، ومعهم بالطبع **مُنظِّرُو الثقافة**. ويجمع «كاري وولف» في مقتطفاته الأدبية الجديدة المختارة *new anthology*، المنشورة باسم (*Zoontologies 2003*)، عينة تمثيلية من هذه الأعمال كلها، ويدمجها معًا.

٢. ما بعد الإنسانية[١]:

يُمكِننا تحديد نزعتين أساسيّتين في **الخطاب الجديد لما بعد الإنسان**:

أ ـ النزعة التقنية أو الآلية لما بعد الإنسانية *Techno or Cyborg Posthumanism*.

---

(١) يمكن مطالعة وجهة نظر أخرى مُهمة عند «فوكوياما» في الترجمة العربية الصادرة لكتابه، الذي سيشير إليه الكاتب ضمن مجموعة أخرى مُنوّعة بعد قليل، فرانسيس فوكوياما: مستقبلنا بعد البشري، عواقب ثورة التقنية الحيوية، ترجمة إيهاب عبد الرحيم محمد، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، طـ ١، ٢٠٠٦.

و«فوكوياما» Yoshihiro Francis Fukuyama (١٩٥٢ ـ ...)، عالم اقتصاد سياسي،=

ب ـ والنزعة الكائنية[١] لما بعد الإنسانية *Animot Posthumanism* (بمصطلح «جاك دريدا»).

أ ـ النزعة التقنية أو الآلية لما بعد الإنسانية:

هذه النزعة ربما تكون هي المظهر الأمثل المعروف لهذه الحركة النقدية الوليدة. وقد كان من بواكير الأعمال الخاصة ببلورة مفاهيمها، ما قدّمته «دونا هاراواي» من مناقشات جدلية علمية حول مسألة (**السايبورج**، أو الإنسان الآلي الحيوي) *Cyborg Manifesto* (1985). وكما رأينا، فقد تقدّم «ليوتار» بتساؤلاته حول زعزعة فكرة الهيمنة البشرية على الوجود بعد ذلك بسنوات قليلة. ثم بدأت موجة هائلة من

= وفيلسوف أمريكي شهير، من أصول يابانية. ومن أهم كتبه (نهاية التاريخ والإنسان الأخير)، الذي بيَّنَ فيه أنّ التاريخ ليس مُجرّد سِجِلّ للأحداث، بل هو عملية ارتقاءٍ متواصلةٍ للفكر البشري عمومًا. ومن المسائل المُهمة التي طرحها في كتابه (مستقبلنا بعد البشري) أنّ البشر هم أعجوبة منتجات مُعقّدة، ناشئة عن عملية تطوّرية طويلة المدى، وصفاتهم الجيدة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالصفات السيئة... إلخ.

(١) قام «جاك دريدا» باستبدال كلمة (حيوان) animal، واستخدم بدلا منها كلمة ***Animot***، مُدللًا بها على أهمية الكائنات الأخرى في المحيط الوجودي؛ فقد أراد تذكيرنا بمظهر التعددية النوعية الهائلة في عالم الكائنات الحية الأخرى من حولنا، وأوضح أنّ علاقاتها مُعقّدة جدًّا، ومرتبطة ومتشابكة مع وجودنا نفسه. كما فنّد فكرة السّموّ، أو الارتقاء المعهود، الذي يصف به البشر أنفسهم. ولا أريد الخوض في هذا بالقبول أو بالرفض، لأننا هنا نعرض وجهة نظر، ولسنا بصدد تفنيد مسألة علاقة الإنسان بالكائنات، أو بسموّه فوقها، أو بانحداره من سلف مشترك، كما يزعم معظم الغرب الآن... إلخ. يمكن مراجعة:

Matthew Calarco, Zoographies: (The Question of the Animal from Heidegger to Derrida (, New York: Columbia University Press, 2008, especially Chapter 4.

وحول موضوع (**السايبورج**) وما يرتبط به من سياقٍ وخطابٍ ثقافيّ، راجع كتابنا (تحليل الخطاب الثقافي).

الكُتُب التي تحمل عنوان **(ما بعد الإنسانية)** في الظهور عام ١٩٩٩م، معالجةً المسألة بوصفها ظاهرةً تستحق الدراسة، وأول هذه الكتب، وربما يكون أفضلها، ما قدمته «ن. كاثرين هيلز» تحت عنوان: (كيف أصبحنا ما بعد البشر: الأجسام الافتراضية في علوم السيبرنيطيقا والأدب والمعلوماتية)[1]. وكلّ هذه الدراسات تقترح تَبنّي الرؤية السايبورجية (الآلية) في معالجة مسألة ما بعد الإنسانية، بما يُتيح المجال لإمكانيات بحث القضية بعيدًا عن التقيّد بحدود الجسد الحيوي والإكراهات البيئية (أو المُقيّدات)، من خلال **الواقع الحاسوبي الافتراضي** *Computerized Virtual Reality*، بالإضافة إلى تقنية **النانو**، والهندسة الجينية، والميكانيكا البيولوجية. لكننا يجب أنْ نعلم أنّ إعادة تعريف جنسنا البشري بوصفه مُندَمِجًا مع التقنيات والوسائط الإعلامية، التي قُمنا بتصميمها وترقيتها (يقصد الذكاء الصناعيّ المرئيّ)، ربما يكون كل هذا تطويرًا إضافيًّا، وبيانًا تفصيليًّا، **للتعريف الديكارتي** الميكانيكي للبشر، بوصفهم عُقولًا فائقة (متعالية)، تتحكم في العوالم المادية المغايرة. إنّ مثل هذه الرؤية لما بعد الإنسانية لا تُمثّل أية قيمة بالنسبة للمُعضلات الكبرى والمآزق التهديدية التي تطرحها البيئة، بل إنها رؤية تتضمن طَرحًا حول إمكانية هروبِنا من الإيقاع المنتظم للنمو والتحلل، في خضم المحيط الحيوي البيئي من حولنا. في الواقع، إنّ هذه **النزعة التقنية** لما بعد الإنسانية لا تُقدّم شيئًا حقيقيًّا للنقد البيئي.

---

(١) أضاف الكاتب قائمة أخرى بهذا الخصوص، وعلى رأسها كتاب «فوكوياما» المُشار إليه في ترجمته العربية سابقًا:

See also Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution* (2002); Chris Hables Gray, *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age* (2001); Judith Halberstam and Ira Livingston, *Posthuman Bodies* (1995); Akira Mizuta Lippitt, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife* (2000); R. L.Rutsky, *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman* (1999); Vivian Sobchack, *Meta Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change* (2000); and Catherine Waldby, *The Visible Human Project: Informatic Bodies and Posthuman Medicine* (2000).

ب ـ النزعة الكائنية لما بعد الإنسانية (جاك دريدا):

هذه المعالجة الأخرى لمسألة ما بعد الإنسانية تصب في اتجاهٍ مُغايرٍ تمامًا، وأعتقد أنها تُمثّل إمكانات تنظيرية واعدة وجديدة للنقد البيئيّ عمومًا، لأنها تساعد في تعريف موضع الإنسان داخل النظام البيئي، من خلال مساءلة الحدود المائزة، أو حتى إزالتها، وهي الحدود التي فُرضت على جنسنا لأجل لفصل بينه وبين بقية المحيط الوجودي من الكائنات الحية.

لقد قام «جاك دريدا» بالاستكشاف الدقيق لمثل هذا النمط من المشكلات حول مسألة الحد الفاصل، على مدى ٢٠ عامًا على الأقل، منذ إصداره لبحوثه حول (الجنسانية، ١٩٨٣م). وفي عام ٢٠٠٢م، قدّم مقالته: (الحيوان الذي أكُونُه)، وأصَرّ فيها على أنه من الداعي إلى السخرية الحديث عن الحيوان كأنه لا يَملك وجودًا متجانسًا أو مُتناغمًا مثلنا، فبدلا من هذا، علينا أنْ نَعرف أنه يوجد الملايين من الكائنات الأخرى، التي يجب أنْ نبدأ في التعامل معها بجدية.

ويعود «دريدا» بتفكيره إلى سلفه الفرنسي الشهير «مونتين»[١]، من عصر

(١) «ميشيل دي مونتين» Michel de Montaigne (١٥٣٣-١٥٩٢م)، من أشهر كُتّاب عصر النهضة الفرنسيين، ورائد المقالة الحديثة ومؤسّسها في أوروبا، إذ أتمّ الصياغة الشكلية والضمنية لهذا الفن الأدبي عام ١٥٨٠م. وكان مُتأثرًا بأرسطو في استخدام أسلوب **السّجع**، فكان يستعمله بكثرة في سرده للحكم وللأمثال... إلخ. وكتابه المشار إليه (اعتذار إلى ريموند سيبوند)، يُنوّه فيه المؤلف إلى الطبيب والفيلسوف الإسباني الكاتالوني «ريموند سيبوند» (١٣٨٥-١٤٣٦م)، وقد كان من فلاسفة **اللاهوت الطبيعي** المشهورين. ومثَّل كتابُه اللاتيني *Liber naturae sive creaturarum* (**الطبيعة أو الفساد**)، الذي اُشتُهر ـ لاحقًا ـ باسم (اللاهوت الطبيعي *Theologia Naturalis*)، ثمرة جهده الفلسفي. وهو الذي ترجمه «مونتين» فيما بعد. وأهم ما بَيّنَه «ريموند» في هذا الطرح، واتّبعه في ذلك «مونتين»، أنّ كِتابَي: الطبيعة، والإنجيل، هما من الوحي الإلهي Devine Revelations؛ أي إنهما يُمثّلان مَصدرًا واحدًا للتأمّل والنّظر.

النهضة، في مشروعه الفكري، ويبدأ ـ كما فعل «مونتين» في عمله: «اعتذار إلى ريموند سيبوند» (Apology for Raymond Sebond) ـ بتساؤل حول طبيعة علاقته بقطته! لقد كان هدف «مونتين» أنْ يتهكم على ادّعاءات هيمنة الجنس البشري على مختلف الحيوانات. وقد استهلّ بيانه المُصوَّر الفريد (الكاتالوج)، الحاشد بنماذج وأمثلة من كُتّاب تقليديين وحداثيين، بسؤال تعجبي: «عندما ألعب مع قطتي، فمن يعلم إذا ما كنتُ لا أُمثّل أيّ تسلية لها أكثر مما تُمثّله هي لي؟ إنّ هذا الخلل من شأنه أنْ يُعيق التواصل بينهم وبيننا. لماذا لا يكون الأمر أننا مثلهم وهم مثلنا؟» وهنا يقوم «دريدا» بتحديث تساؤل «مونتين» حول قطته، (مُوسّعا الأمر ليشمل كل الحيوانات)، وذكائها وقوتها، من خلال تأمّله الشعور بالخجل من تحديق قطته في جسده العاري. إنّ هذا **المشهد الفرويدي الهزلي** يُجرّد، بصورة كُلّيّة، طبقات الحماية والتمايُز، التي أخفينا في أعماقها طبائعنا الحيوانية الجسدية. وهنا يُصر «دريدا» ـ بقوة ـ على أنّ قطته هي كيانٌ حقيقيّ، وليست كيانًا مجازيًّا، أو تصويريًّا، مشيرًا إلى أنها لا تدخل الغرفة بسكون، كأنها كائن رمزي (**أليجوري** *Allegory*)، يُمثّل كُلّ القطط على سطح الأرض، أو تُمثّل كل الكائنات الأخرى. فتحديق هذه القطة ـ عنده ـ هو مثالٌ واحدٌ على ما يقول عنه: «تحديق ما يُسمى بالحيوان، الذي أظهر لبصيرتي المدى العميق للإنسان: فهو لا إنسان.» إنه عبور للحَدّ من نقطة أفضلية، يستطيع من خلالها المرء أنْ يُعلن نفسه لنفسه، أو أنْ تعلن نفسها لنفسها.»

إنّ «دريدا»، ومن خلال عودته الفكرية إلى تاريخ الثقافة الأوروبية، يُطابق ويُماثل الميراث الفلسفي، الذي حرس ـ بقوة ـ حدود تمايُز الإنسان عن مختلف الكائنات، ويُموضع جزءًا من بنيته في **قصة سفر التكوين الإنجيلية؛ إذ أخضع الله (الإلوهيم)** كل المخلوقات لآدم، لأجل خدمته ورعايته، وعَلّم «آدم» أسماء كلّ هذه المخلوقات. وقد استمرّت الفلسفة الغربية في افتراض هذه الرفعة الإنسانية

على الكائنات، حتى يأتي «هايدجر»، ليصف الإنسان بأنه راعي الكيانات، في مقابل الحيوانات، التي لا تملك **كينونة** Dasein[(١)]، أو لغة، أو إحساسًا بالزمن. وهنا يسأل «دريدا»: «أليس هذا هو التاريخ الذي يتحدث به البشر عن وجودهم، تاريخ الحيوان الفلسفي، تاريخ الحيوان من أجل الإنسان الفيلسوف؟!». إنه يوسّع مسألة علاقة الإنسان بالحيوانات، مُجادلًا حول ضرورة شعورنا بالقلق من هذه المفاهيم، وليس مجرد طرحها فقط بوصفها إشكالية. ويقول إننا يجب أنْ نَسْتكشف القضية، مُؤكّدًا ضرورة فهمها بعيدًا عن حافة ما يسمى بـ(الإنسان)[(٢)]: «بعيدًا عن ذلك، لكن

---

(١) «دريدا» هنا يستنتج أنّ الاختلاف الجنسي لا يُمثّل ـ بأي حال من الأحوال ـ خاصية أساسية للكينونة، أو للوجود، أو الـ(**الدازين** *Dasein*) عند «هايدجر». و«هايدجر» نفسُه يُؤكّد هذه الحقيقة، عندما يَعُدّ (الدازين) بمثابة **الموجود المثالي**، في مؤلفه الشهيرة «الكينونة والزمان»؛ بمعنى أنّ البنية الوجودية (للدازين) لا تحمل ـ في نظره ـ أية علامة جنسية، تفيد انتماءه ـ أي (الدازين) ـ إلى جنس مُعيّن. لكنّ، وبشكل مُفارق، «دريدا» ينطلق من مفهوم الدازين نفسه كما أبدعه «هايدجر»، ليُثير مسألة الاختلاف الجنسي، ويُشير إلى أنّ أوّل خاصية يؤكّدها «هايدجر»، باعتبارها مميزة (للدازين)، هي **الحياد** neutralism. فهو لا يستعمل كلمة «رجل» للحديث عن هذا النمط من الموجود، بل نجده قد فضّل الكلمة المحايدة الـ (دازين *Dasein*). وعلى الرغم من التعدد الدلالي الذي يَسم كلمة حياد، فإنّ «دريدا» يرى أنّ ما يقصده «هايدجر» ليس شيئًا آخرَ غير الحياد الجنسي. فإذا كان تأكيد حياد (الدازين)، بوصفه موجودًا مثاليًّا، يروم تضييق الحقل الدلالي لهذا المفهوم، فإنّ هذا النّوع من التضييق لا يَستقيم دون الإشارة إلى الحياد الجنسي، الذي ينتهي إلى نوع من **لاجنسانية الوجود** *l'asexualité l'être*. بكلمات أخرى، فإنّ القول بالحياد الجنسي يَعني أنّ (الدازين) لا يُشير لا إلى هذا الجنس ولا إلى ذاك. وبلغة «هايدجر»، فالدازين ليس أيّ واحد من الجنسين. راجع للمزيد من هذه التفاصيل والتوصيفات الفلسفية مقالة «فوزي بوخريص»: «**الاختلاف الجنسي من منظور فلسفة الاختلاف**»، على الرابط:
http://www.aljabriabed.net/n79-01boukriss.(1).htm

(٢) لقد تطوّر الأمر ـ في عصرنا ـ من افتراض مفهوم الإنسان (**الهومو ـ إليكترونيك**) Homo - Electronic، إلى الشّطح الذي طرحه الكاتب الإسرائيلي «يوفال نوح هراري» ـ هو وغيره =

من الجانب الوحيد المقابل على أية حال، وليس الجانب الموصوف بالحيوان، أو بحياة الحيوان. فبالفعل، هناك تعددية متباينة الخواص والصفات في عالم الأحياء، تلك التعددية في أنظمة العلاقات بين ما هو حي وما هو ميت، إنها علاقات لنظام، أو حتى هي افتقار إلى نظام، ضمن عوالم من الصعوبة الشديدة أنْ نُفكّكها ـ بأي حال من الأحوال ـ إلى صورة العضوي وغير العضوي، أو صورة الحياة والموت.»

ومن هنا، فإنه يقترح كلمة الكائن Animot من أجل اغتنام ورصد بعض هذا التنوّع المُحيّر من الكائنات والحالات الوجودية، متلاعبًا ـ كما يحلو له دائمًا ـ بلفظ الجمع الفرنسي لكلمة «حيوان» animaux. وكذلك، لأجل لفت الانتباه إلى حدود الكلمات في لغة البشر، تلك الكلمات التي نستخدمها لتسمية الكثير من الكيانات، التي تشاركنا الحياة بالعالم نفسه[1]. وبالتالي، فبعد أنْ بَدّدَ «دريدا» الافتراضات الخاصة

= من المؤيّدين للفكرة الغريبة ـ إذ قال إننا مُقبلون على عصر (**الإنسان الإله**) Homo Deus، الذي سيُسيطر على كلّ شيء، من خلال ارتباط دماغه بما يطلقون عليه (إنترنت الأشياء) Internet of Things (IOT)، مُرجِعًا كلّ شيء في بنية الإنسان إلى الخلايا والمادّيات، وهي نظرة مادية **حتمية اختزالية** deterministic reductionism، مردودٌ عليها بقوة في الفلسفة والعلم. وكما هو مُلاحَظٌ؛ فلدينا فريقٌ يُقلّل من شأن الإنسان إلى درجة مساواته بالحشرات والحجر والشجر... إلخ، وفريقٌ يرفع من قيمته ووجوده إلى درجة الإله! وكلها أفكار عجيبة وغريبة، لكنّ النقاش الثقافي حولها يُبيّن لنا كيف تُفكّر هذه الجماعات المختلفة، وما هي **مراحل تطور الفكر الإنساني**، وإلى أين ستقود الإنسانية بالنهاية، ونحن نبحث في مسألة (**أنثروبولوجيا الثقافة البشرية**).

(١) بالنسبة لمسائل التسمية والكتابة وفلسفة الوعي بالوجود من خلال اللغة، يجب الاطّلاع على العمل الضخم لجاك دريدا، المعروف باسم علم الكتابة Grammatology، وقد تُرجم إلى العربية ترجمة ممتازة.
جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث، ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد (٩٥٠)، طـ ٢، ٢٠٠٨.

بالميراث الفلسفي، أنهى مقالته بالأسئلة التالية: «ما هو الحيوان بصورة عامة؟ وماذا يعني هذا؟ من هو؟ وإلى ماذا تشير كلمة «هو»؟ إلى من؟ ومن يستجيب لمن؟ ومن يستجيب للشائع وللعام وللاسم المفرد، الذي يسعدون بالتلفّظ به (الحيوان)؟ من هو الذي يستجيب؟ إنّ استخدام (ما) أو (من) بالنسبة لي عند الحديث عن (الحيوان)، خصوصًا عندما يروق لأحدهم استخدام هذا اللفظ، فهذا هو الذي يحتاج إلى أنْ يُكشف ويُفنّد، بكل ما فيه من بطلان وافتقار. هؤلاء الذين يفتحون صفحة من سيرة ذاتية ويقولون: ها أنا ذا. لكن الأمر بالنسبة لي هو: من أكون؟»[١]

إنّ «دريدا» يرتحل بنا بعيدا ـ هنا ـ عن العامل شبه الإلهي للإنسانية. لكننا يجب أنْ نذهب إلى ما وراء هذه النقطة، لنسأل إلى أيّ حدٍّ، وبأية كيفية، يُمكن أنْ تكون مشاركتنا البيئية الكاملة في هذا العالم مفهومة[٢].

٣. الظاهراتية (الفينومينولوجيا):

قام «ميرلو ـ بونتي» بتطوير هذا المنظور منذ ٥٠ عامًا، سائرًا على خُطى رائد المذهب الظاهراتي «إدموند هوسّرل Husserl»، الذي قرّر استحالة وجود طبيعة

---

(١) قد تبدو هذه الفلسفة غريبة ويشوبها نوع من الهذيان العرفاني، لكننا نُقدم طرحًا سائدًا في الغرب الفلسفي، وهذه مسائلُ قد تكتسب نمطًا فلسفيًا عربيًا، بدمجها في مفاهيم الكينونة والسيرورة والديمومة والصيرورة، في خضم الوجود، ومن خلال تطوير قراءة العقائد (أو اللاهوت بالمعنى الأشمل)، لأنّ اتخاذ موقف النّكران المُطلق لها لن يُقدّم فائدة من الجهة العلمية، أو الثقافية عمومًا.

(٢) أحال المؤلف إلى المراجع التالية:

Other recent studies considering human/animal relationships are Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal* (2004); Matthew Calarco and Peter Atterton, *Animal Philosophy: Readings in Continental Thought* (2004); Alfonso Lingus, "Animal Body, Inhuman Face;" Floyd Merrell, *Sensing Corporeally: Toward a Posthuman Understanding* (2003); and Peter H. Steeves, *Animal Others: On Ethics, Ontology, and Animal Life*, (1999).

ثنائية للإنسان في كتابيه: (أزمة العلوم الأوروبية)، و (الظاهراتية الترانسيندينتالية «المتعالية»). [مع ملاحظة أنّ «هوسّرل» يُسمّي الفينومينولوجيا بالظاهراتية «**علم الظواهر**»، بينما يُفضّل تلميذه «ميرلو ـ بونتي» مصطلح **الماهيات**].

قضى تلميذا «هوسّرل» ـ «هايدجر»، و«ميرلو ـ بونتي» ـ حياتهما في محاولة محو هذه **الثنائيات الحدية** (الجسد/ العقل) و (الطبيعة/ الإنسان)، لكن ـ كما تقدّم الحديث سابقًا ـ فإنّ «هايدجر» لم ينجح في الابتعاد عن هذه الثنائيات، فلم يرجع إلى التجربة المألوفة المُعاشَة، مِثل المكان الذي نشأت فيه الكائنات، بل إنه قد أصرّ على أنّ جنسنا البشري يتفرد في وجوده بميزات اللغة، والكينونة، إذ تزيَّلْنا تمامًا عن غيرنا من الكائنات الحية[1]. **إنّ البشر** ـ بالنسبة لهايدجر ـ **هم رُعاة الوجود**، الذين يُمكنهم إنقاذ الأرض من خلال وجودهم بها (حتى إنّ له مقولة شهيرة، تُوضّح أنّ اللغة هي بيت الوجود Language is the House of being، والبشر هم سُكّان هذا البيت، والذين يُفكّرون ويُبدِعون من البشر هم حُرّاس هذا البيت). وليست اللغة فقط هي ما انفردنا به دون غيرنا، لكنّ أجسادنا نفسها قد صُمّمت بصورةٍ مبايِنَةٍ تمامًا لما هي عليه مملكة الحيوان. إنّ «هايدجر» لم يستطع تحمُّل التفكير فيما عدَّهُ القرابة الجسديّة المُروِّعَة، التي يُمكن أنْ نتشاركها مع غيرنا من الكائنات، قائلًا إنّ «الجسد البشري هو شيءٌ ضروريٌّ، خلافًا لأيّ كائنٍ آخرَ.»

وأحدُ أشهرِ أمثلة أفكاره العامة عن **الهُوَّة الفاصلة** بين الإنسان وغيره من الكائنات، هو زَعمُه أنّ الرئيسيات لا تمتلك يَدَيْن، بالمعنى الموجود لدى البشر،

---

(١) يُمكن مراجعة أفكار «هايدجر» وآرائه المُهمة حول هذه المسائل كلّها، في كتابه الأشهر (الكينونة والزمان)، ترجمة وتعليق فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، طـ ١، ٢٠١٢.

مُوضّحًا أنّ اليد هي عضوٌ فريدٌ مختلف تمامًا عن غيره من الأعضاء القابضة ـ مثل كفوف الحيوانات ومخالبها وأنيابها ـ إنها متميّزة بصورة جوهرية عميقة. ويزعم في عمله (ما الذي يُمكنُ أنْ نُطلق عليه التفكير؟)، أنّ الكائن الذي يستطيع التحدّث، هو ـ بالضرورة ـ الذي يُمكِنُه أنْ يَملِكَ يَدَيْن، يستطيع من خلالهما إنجاز الأعمال الحِرَفِيَّة.

يُبيّن «دريدا»، في بحوثه حول (الجنسانية)، «الغطرسة والجهل العلمي لهذا الادّعاء الصاخب (السمج) للنزعة الإنسانية»، مُوضّحًا أنّ: «هايدجر، هو كغيره من الفلاسفة أو الأشخاص، من ذَوِي الحسّ الجيّد، يتحدث عن (الطبيعة الحيوانية)، بدون معرفة علمية حقيقية بعلم الحيوان، تلك المعرفة ذات الطبيعة التراكمية، التي تحتاج يومًا بعد يومٍ إلى تهذيبٍ وصَقْلٍ، لأجل التعامل مع الكلمة المُربكة (الطبيعة الحيوانية). إنّ الجهل بهذا الأمر قد أدّى إلى معرفة سطحية، صُوِّرَت بوصفها فرضية ضرورية لأجل فهم جوهر طبيعة الأعضاء القابضة للقِرْد، فهو قِرد لا يملك يدين! إنّ هذا الأمر ـ من حيث شكلُه ـ هو نوعٌ من الجدل التجريبي حول مسألة أنّ حرف B لا يساوي، أو لا يُشبه، الرقم 8 أبدًا (في الإنجليزية). إنه نوع من الخطأ والتخبّط، الذي يَضع نفسه في مرتبة سامقة من التفكير، بعيدًا عن العلم وعن الفلسفة.» ومضمون هذا التوجّه ـ كما يرى «دريدا» ـ يُميّز المشهد النصي الضروري، الذي يتبنّى تأكيد عدم ميتافيزيقية الطبيعة الإنسانية. ويرى أنّ «هايدجر» يُؤكّد هذا في نصوصه، من خلال الحديث عن الإنسان الذي يوجد ضمن الجنس البشري، لكنه يريد التحرّر من الحتمية البيولوجية، ومن الطبيعة الحيوانية التي تُطوّقه، من خلال الأنظمة الحيوية العضوية بداخله. إنّ «هايدجر» ـ كما يرى «دريدا» ـ يقوم بترسيم، ليس فقط الفوارق بين الطبيعتين الإنسانية والحيوانية، لكنه يَضع ـ أيضًا ـ حَدًّا مُطلقًا مُقَاوِمًا لإمكانية التداخل بينهما.

وعلى النقيض من «هايدجر» وانقلابه الواضح على الطبيعة الحيوانية عند الإنسان، يَقبل كُلٌّ من «جون ديوي»، و«ميرلو-بونتي» التطوّر الداروويني، ويستكشفان مضامينه الفلسفيّة حول التداخل بين النشاط الفنيّ الإنسانيّ، والبيئة أو الموقف الاجتماعي الذي نحيا فيه. إنّ رفض «جون ديوي» للثّنائيات الحدّية التقليدية واضحٌ حقيقةً، لأنه آمَن - بقوة - بالمضامين الأنطولوجية (الوجودية) لنظرية «داروين»، والنظرية النسبية لأينشتاين، ذات الصيغة الشهيرة: الطاقة = الكتلة مضروبة في مُربّع سرعة الضوء: $E=MC^2$. وبالنسبة له، فإنّ التاريخ البيولوجيّ الطّويل، الذي يجمع الجنس البشري، بمختلف صور الحياة حوله، يعني أننا مستمرّون في تداخلنا العميق، وانغماسنا في هذا الوجود الحيوي[1]. **إنّ توضيح «أينشتاين» بخصوص أنّ الطاقة والكتلة هما حالتان مختلفتان، أو صورتان مختلفتان للمواد الكونيّة نفسها، يجعل «جون ديوي» يؤيّد بقوة الاتحاد العميق بين الجسد والعقل**. وعليه، فإنه يصف في كتابه (التجربة والطبيعة) العقل والمادة على أنهما - ببساطة - «صفات مختلفة للأحداث الطبيعية (الكونية)، التي تُعبِّرُ فيها المادة عن ترتيبها - أي ترتيب الأحداث - المُتعاقِب، بينما **يُعَبِّرُ العقلُ عن ترتيب معناها**، من خلال ظهور هذه الأحداث في صورة روابط وحالات منطقية.» ويزعم أنّ الآثار الجمالية والأخلاقية تتصل بالطبيعة بصورة مّا، وتَشهد على أنها تخُصُّ الطبيعة، تمامًا كما أنّ أيّ بنيةٍ، أو أيّ نظامٍ ميكانيكيٍّ، يتم عزوُه إلى الطبيعة في العلوم الفيزيائية. ويشرح «ديوي» في كتابه (الفن بوصفه تجربة) أنّ البشر قد نشأوا من خلال التفاعل بين الكائن الحي

---

(١) راجع تفاصيل أكثر حول آرائه الفلسفية المُهمة، جون ديوي: إعادة البناء في الفلسفة، ترجمة أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، مصر، العدد ١٥٥٩، ط ١، ٢٠١٠، تغيّر مفهومي العقل والخبرة، ص ٩١. وتغيّر مفهومي المثالي والواقعي، ص ١٠٧.

والبيئة، وهو ما نراه واضحًا بقوة في كلّ عوالم الأحياء من حولنا[١].

يقول بهذا الصدد إنّ «التجربة هي النتيجة، وهي العلامة، وهي المكافأة على هذا التفاعل بين الكائن الحيّ والبيئة، وهي التي ـ عندما تصل إلى شكلها الأكمل ـ تُصبح تَحَوُّلًا لهذا التفاعل إلى صورة المشاركة والتواصل. إنّ الشكل ـ كما هو موجودٌ في الفنون الرفيعة أو الراقية ـ هو فنُّ توضيحِ مَا هو ضِمنيٌّ في **منظومة الزمكان**، التي يمكن التنبّؤ بها في كلّ مسارات تطوّر التجربة الحياتية. والفنّ ـ بهذا المُنطلق ـ يُمكن التنبؤ به في باطن الجوهر الحقيقي لهذه السيرورات الحياتية.»

٤ . الأنطولوجية الإيكولوجية (البيئية) عند «ميرلو ـ بونتي» والعلم الحديث:

يُعدّ «ميرلو ـ بونتي» هو الأقرب لِما يُمكننا ـ الآن ـ أنْ نُطلق عليه **التحول البيئي في الفلسفة**. وعلى الرغم من أنه لم يَكن قادرًا على توضيح المصطلحات الدقيقة أو النّوعية، التي يُمكن ـ من خلالها ـ فهم كيفية المشاركة الكاملة للبشر في مجتمع الأحياء، فإنه قد مهّد الطريق لانغماس الإنسان، من خلال الحسّ البيئيّ، بصورة تامة في هذا المجتمع الحيويّ.

وقد دعا في نهاية حياته إلى **التأريخ العضويّ**، مُبّينًا ـ بصورة عِلميّة ـ أنّ كلّ التحليلات النوعية الخاصة بالطبيعة، وبالحياة، وبجسم الإنسان، وباللغة، سوف

(١) واضح بالطبع إيمانه بتطوّرية «دارون»، وهو أمرٌ ينسحب على معظم علماء الغرب في وقتنا الراهن! والأمر ببساطة ـ ولا أريد الخوض في جدال واسع ـ أنّ ما نراه مما يحدث في الأنظمة الحية من تفاعلات وتوالد ذاتي وسيرورات... إلخ، هو أمرٌ مُسيَّرٌ بقوانين وأنظمة دقيقة، مخلوقة ومُصمّمة تصميمًا مُحْكَمًا في الكون، فليس هناك فوضى أو عبثية، أو كون بلا إله، أو كون لا يحتاج إلى إله، كما يحلو لهم القول. وتلك مسألة لها مقامٌ آخرُ من النقاش والدّحض.

تُدخلُنا ـ تدريجيًّا ـ إلى **(عالَم الحياة)** Lebenswelt (بمصطلح «هوسّرل»)، وإلى الكينونة الوجودية الجامحة في العالَم الطّبيعيّ. لقد كان مُتأكدًا من أنّ مثل هذا الجهد العلمي سوف يَكشف عن مثل هذا النوع من الدينامية الشديدة التكامل للموجودات الحية، التي تشملها طبيعة العلاقة المتداخلة بين (الإنسان والحيوان)، والكثير من الأنواع الأخرى ذات القدرة على الحسّ والوعي، مما لا يمكن إنكاره أو إغفاله أبدًا.

إنّ «ميرلو ـ بونتي» يرى أنّ الوسائل الحقيقية، التي تعمل أجسامنا بواسطتها، تُرجّح التّآزر والتفاعل المتبادل ***Synergy*** مع كلّ أشكال الحياة من حولنا، متسائلا: «لماذا لا يُمكن لهذه الخصائص العمومية، التي تُشكّل وَحدة جسمي، أنْ تنفتح على الأجسام الأخرى؟ حتى إنّ عملية المصافحة نفسها تتضمن نمطًا حسّيًّا مُنعكسًا؛ فأنا أستطيع الشعور بأنني ملموس، وفي الوقت نفسه ـ أيضًا ـ أستطيع لمس الأشياء. لماذا لا يُمكن أنْ يوجد هذا النوع من التفاعل المُتبادَل ضمن عوالم الكائنات الأخرى، ما دام أنه مُحتَملٌ ومُمكنٌ داخل أنظمة كُلٍّ منها؟ إنّ هذه العوالم تتشابك، كما أنّ أفعال الكائنات، وعواطفها، وانفعالاتها، تتفق جميعها بدقة. إنّ هذا الطرح سيكون مُمكنًا بمجرد أنْ نتخلّى عن فكرة الانتساب إلى نمطٍ واحدٍ من الوعي، كما هو عليه الحال من التّعريف الأوّلي للإدراك الحسّي.»

لقد آمن «ميرلو ـ بونتي» بأنّ البشر قد امتزجوا تمامًا بالمملكة البرّية للعالَم الحقيقي، كأنهم أجسادٌ مطروحة في **جسد الطبيعة الأكبر**. فقد نشأنا وتطوّرنا تاريخيًّا على مدًى زمنيٍّ طويلٍ من أطوار الطبيعة، حتى وصلنا إلى الصورة التي نحن عليها الآن، التي هي عبارة عن نوعٍ من الحيوانات. ومن حيث النمو الفردي لكُلٍّ منّا، فإنّ كُلّ جِسم من أجسامنا قد نما ـ أيضًا ـ داخل هذه الأطوار الطبيعية، من خلال الاتحاد بين البويضة والحيوان المنويّ في أثناء فترة الحَمْل conception.

وفي إحدى آخر محاضراته بـ *Collège de France*، كان «ميرلو ـ بونتي» يسأل (مُستندًا إلى مفاهيم تطوّرية)، عن حقيقة وجود إنسانٍ واعٍ بالصورة الواقعية التامة. مُوضّحًا أننا لا نرى هذا الأمر إلا في اللحظة التي يظهر فيها الوعيُ في أثناء **تطور الكائن الفرد** *Ontogenesis*. لا توجد استراحة فاصلة عن بقية المجتمع الحيويّ، كما يتبيّن لنا، بصورة واضحة، من خلال مراحل تطوّر الشخص المعاصر من البشر، من حالة الجنين، إلى كينونة الإنسان العاقل، خصوصًا في المراحل الأوّلية لتكوُّن الجنين. إننا داخل هذا المجتمع الحيويّ، وبصورة مُتزامنة، نتنفس الهواء ذاته، ونتحرك داخل الأرض نفسها، وننقل الطعام، ونتبادل الطاقات والذرات والجزيئات نفسها.

إنّ مثل هذا التعريف للعالَم، ولموضع الإنسان داخله، يتوافق ويتطابق تمامًا مع المُكتَشَفَات الفيزيائية والبيولوجية في القرن العشرين، تلك التي تتفق وتتساوق مع الطّرح الفلسفيّ، الذي أوضح «ميرلو ـ بونتي» من خلاله وجهة نظره، في عامَيه الأخيرين من محاضراته بـ Collège de France (١٩٥٩-١٠٩٦٠م). ثُم أيّدت الجهود العلمية في الفيزياء والبيولوجيا، بعد وفاته، آراءَه حول التداخل المُعقّد لأشكال الحياة ولأنواع الطاقات، من خلال رؤية بيئية واضحة، تجعل من غير الممكن، مُطلقًا، القبول بفكرة النزعة الإنسانية التقليدية، من حيث هيمنة البشر على الأجناس المختلفة... إلخ.

وفي بدايات القرن العشرين، دحضت أطروحات «أينشتاين» و«بور» و«هايزنبرج» فكرة أنّ الطبيعة يمكن إدراكها بوصفها آلة، وذلك من خلال النظرية النسبية العامة، وميكانيكا الكم. فقد أوضح هؤلاء الفيزيائيون نِسبية المعرفة، وموضعية تأثيرها، كما بيّنوا مبادئ الدينامية والتبادلية، ولا حتمية الكيانات الفيزيائية،

والقوى، من خلال طرحٍ عِلميٍّ دقيقٍ، لم يَخترق ـ حتى الآن ـ الخيال الشائع بين البشر، أو حتى الفرضيات العلمية التي يقوم بها بعض العلماء. وقد ظهرت كذلك منظورات جديدة في البيولوجيا وعلوم الأرض؛ ففي سبعينيات القرن العشرين، اقترح «جيمس لفلوك» أنّ **الأرض عبارة عن نظام ضخم ذاتي التنظيم**، تُحافظ الكائنات الحية، التي تعيش فيه، على الظروف الضرورية لأجل ازدهاره، فيما عُرف بـ **فرضية جايا** *Gaia Hypothesis*[١]، التي شَرح ـ من خلالها ـ الثّبات النّسبي لدرجة حرارة الأرض، على الرغم من التقلّبات الكثيرة لحرارة الشمس، وبيّن بقاء الخليط غير الثابت من الغازات، إلى حدٍّ بَعيد، في الغلاف الجوي للأرض، الذي لم يكن ليُوجَدَ من دون واسطة أو دون نشاطٍ تنظيميٍّ مُعيّن. وعلى الرغم من أنّ مصطلحات «لفلوك» الفريدة بخصوص نظريته ما زالت قيد نقاش وبحث، فإنّ وصفه العام للأرض بأنها مجتمع ذاتي التنظيم لكل أشكال الحياة بداخله، هو فرضية أو مُسَلَّمَة مقبولة لأجل العمل عليها في مجالات علمية كثيرة.

واستمرّ بعض البيولوجيين، ومنهم الأمريكي «ويلسون»، والبريطاني الدارويني الحداثي «ريتشارد داوكنز»، في **تأكيد الصورة الديكارتية الميكانيكية للحياة**، التي يُمكن الوصول بها إلى المستوى الذّري، أو الاستنساخ الذاتي لجينات الفرد. لكنّ عددًا مُتزايدًا من الباحثين قد اتجهوا بعيدًا عن هذا التفكير الاختزالي، وانتقلوا إلى منظورات ذات منحًى بيئيٍّ. فأعمال كُلٍّ من «ستيفن روز»، و«ريتشارد ليونتين»، و«لين مارجوليس»، تُقِرُّ بالتعقيد الهائل لمجتمع الكائنات الحية، وما

---

(١) راجع شرحًا لنموذج ديناميكي تفصيلي، وعرضًا لفكرة **علم النظام الأرضي وتنظيم الأرض نفسها ذاتيًّا**، من خلال مجتمع من الأحياء الحية المتحكمة، وديناميةِ الأنظمة وهي تعمل، ضمن أطروحات **نظرية جايا**: جيمس لفلوك: وجه جايا المتلاشي، تحذير أخير، ترجمة سعد الدين خرفان، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٨٨، مايو ٢٠١٢، ص ١٢٩ وما بعدها.

به من مخلوقات. وآراؤهم تُجابِه ـ بقوة ـ أفكار مؤيّدي مبدأ اللاحتمية، من مثل آراء الفيزيائيين المعاصرين. فـ «روز»، مثلا، يُؤكّد المشاركة الفاعلة للكائن الحي في نظام بقائِه، وتداخله الدينامي في محيطه البيئيّ. ويؤمن بأنّ طبيعة الأنظمة الحية تجعلها لا محدودة، أو غير مقيدة، وذلك من أجل أنْ تستطيع الاستمرار في استكمال مستقبلها (أو مستقبلنا)، حتى في الظروف التي لا نملك فيها الخيار.

وقد استطاعت «لين مارجوليس»، من خلال أبحاثها على البكتيريا اللاهوائية anaerobic Bacteria، أنْ تَصف لنا كوكب الأرض بمصطلح (**الكوكب التكافلي** ***Symbiotic Planet***)[1]؛ إذ نشأت فيه التغيّرات التطوّرية الكبرى، بصورة كبيرة، من خلال التعايش، أو التكافل Symbiosis بين الكائنات البكتيرية المختلفة، وبواسطة تنافسها لأجل البقاء. وعلى هذا، فإنّ مستعمرات الجراثيم (الميكروبات) قد تطوّرت بصورة منفصلة عن بعضها، من ثَم، شَكَّلَت هذه الميكروبات الأنظمة التكافلية خارج خلايا الموجودات الحية، التي تطورت على مدار أزمنة سحيقة، سواء تلك الخاصة بالطحالب أو الخاصة بأجسامنا.

إنّ هذا النمط من العلوم يُشكّل ـ بصورة تدريجية ـ رؤية كونية ذات مسئولية بيئية، تُمثّل أحد أكبر التحولات أو الانتقالات النموذجية (الباراديمية) في التاريخ الفكري كله. فمن خلال هذا الطّرح، ما زال البشر يحتفظون بمكانتهم المُميّزة من دون أيّ إنكار لقدرتهم على تغيير الحياة على كوكب الأرض، لكننا ـ أيضًا ـ يجب

---

(١) «لين مارجوليس» هي عالمة أحياء أمريكية، اُشتهرت بنظريتها عن (**أصل العُضَيات الحقيقية النواة**) *eukaryotic organelles*، كما أسهمت في نظرية التكافل أو التعايش الداخلي *endo*ـ*symbiotic theory*؛ إذ قامت بإثبات تطور الخلايا البدائية النواة، إلى خلايا حقيقية النواة، خلال حِقب زمنية، استغرقت ملايين السنين.

أنْ نعرف جيدًا أننا نُمثل فقط نوعًا واحدًا ضمن الكثير من الأنواع الأخرى، ذات القرابة النَّسَبيَّة بنا، التي لم يحدث ـ حتى الآن ـ تمييز هُويّاتها عن بعضها (يقصد أنها شديدة التداخل والتباين في آن). إنّ مثل هذه النزعة المُتحيّزة للإنسان يُمكن أنْ تكون مُقلقةً بصورة مُفرِطة، لكنها، في الوقت نفسه، يُمكن أنْ تكون تنبيهية.

إننا لم نعد بمفردنا الآن، بوصفنا نمتلك عقولا فائقة متعالية، مقيدين في أجسادٍ قابلةٍ للتحلّل، على سطح كوكب الأرض، الذي لا ننتمي إليه (ربما يقصد انتماءنا لعالم الروح الميتافيزيقي)، ومنفصلين عن عشرات آلاف المخلوقات المحيطة بنا. إننا ـ الآن ـ يُمكِننا النظر لأنفسنا بوصفنا أجسامًا نابضة بالحياة، تَنشط في تناغمٍ بديعٍ مع بيئتنا المحيطة بكل صورها. إنّ هذا ـ بالتحديد ـ هو ما يُخبرنا به العلم الحديث. فنحن، بوصفنا حيواناتٍ عاقلةً، نعيشُ في تكافل مع آلاف الأجناس الأخرى من الكائنات البكتيرية اللاهوائية؛ فلدينا ٦٠٠ نوع منها في أفواهنا، تقوم بمعادلة السموم التي تُنتِجُها النباتات، من أجل درء أعدائها. ولدينا ٤٠٠ نوع منها تستعمر أمعاءنا، ومن دونها لا يُمكننا الهضم، أو امتصاص الطعام الذي نتناوله. ولدينا كائنات دقيقة جدًّا تنتشر في أجسامنا، تأكُل خلايا الجلد الميّت، وتقوم بأدوار تدبيرية مختلفة وكثيرة، ومنها على سبيل المثال، الحشرات الميكروسكوبية الشبيهة بسرطان البحر، التي تغزو ـ باستمرار ـ أهداب أجفاننا، مُزِيلةً، بصورة دائمة، المواد الشحمية، التي يُمكن أنْ تُغلق أعيننا بهذا الدّبق الغرائيّ من الدهون. وكلما تحرّكنا وتنفّسنا، فإننا نتبادل ونُبدد بفعالية المواد الغذائية والطاقة، وحتى الذرات، مع الهواء والمواد المحيطة بنا، وملايين الكائنات داخل أجسامنا. إنّ كُلّ شخص منّا يقف على قدمين، ويتحرك، ولديه وعيٌ اجتماعيٌّ ذاتيٌّ بالعوامل الحيّة التي تشاركنا شاطئ البحر الداخلي، من خلال العضو السطحي الممتد ذي النفاذ النسبي (الجلد). وتَكتسب أجسامُنا صورتَها الثابتة من خلال العظام. إنّ جيوشًا عتيدة

من الجراثيم (الميكروبات) الصديقة تسبح بحرّية في بحورنا الداخلية، تستكشف الأعداء، أو تبيدهم وتدحرهم، وتُنظف الممرات والأنابيب. حتى الشريط الوراثي DNA البشريّ، المسئول عن تكوين صفاتنا وأفكارنا الفريدة، فهو جزءٌ من الحمض النووي في كتلة أجسامنا الحيوية، يقل كثيرا في حجمه عن ذلك الذي نجده لدى أصدقائنا الميكروبات. وحتى عميقًا داخل خلايانا، فإننا نجد أنّ الميتوكوندريا Mitochondria ـ المسئولة عن إنتاج الطاقة الحيوية ـ تَمتلك حمضًا نوويًا خاصًّا بها، ومختلفًا تمامًا عن ذلك الموجود في الكروموسومات البشرية[١]. إلى آخر الكثير من هذه الحقائق التي تتحدث عنها «مارجوليس».

إنّ الفكر الواعي *Conscious thought* ـ تلك العقيدة الذهنية المتبّجحة، التي سيطرت على الميراث الفلسفي لمدة ٢٥٠٠ عام ـ هو فقط وميضٌ ضعيفٌ جدًّا من هذا الضوء الذاتي الانعكاس داخل المجتمع التكافلي لأجسامنا. إنّ جزءًا صغيرًا جدًّا من هذا الوعي الذاتي قد تم التركيز عليه، بصورة متعمَّدة، من خلال استخدام مصطلحي (العقل) و (المنطق). والعامل البشري الفردي لا يُمثّل المَلِكَة التي تتحكم في المصير عند المرأة من البشر، ولا يُمثل ـ كذلك ـ السيّد المتحكم في ملاحة مسار حياة الرجل. وكما يقول الفيلسوف «ألفونسو لينجوس»، فإنّ أجسامنا تُشبه الشّعاب المرجانية، فهي تَنشط بالرياح الموسمية المناخية، حاملة للرطوبة،

(١) «**الميتوكوندريا**» (مصنع الطاقة داخل سائل **سيتوبلازم** الخلية المحيط بالنواة)، بها نوعٌ من الانحراف الجيني، ولها [دي إن ايه] DNA (حمض نووي) مُغاير لـلـ [دي إن ايه] داخل نواة الخلية، والـ DNA الخاص بها يُورَّثُ فقط من الأم، ولذا يُستخدم في تعيين الخط الوراثي الأموي لانحدار DNA من الأم فالجدة، وجدة الجدة... إلخ. وعليه، فالميتوكندريا تحتوي على كمية صغيرة من الحمض النووي الخاص بها، وتُعرف هذه المادة الوراثية بـ mtDNA. والتفاصيل الخاصة بها مُعقّدة، ليس هذا مقامها.

وللهواء، وللدماء، وللعصارة الصفراء. وتحرّكاتنا لا تنشأ من خلال عامل مضاد لتكتّلات القصور الذاتي *inertia* (يقصد الحركة الميكانيكية المصممّة بقوانين الفيزياء)، فنحن نتحرك في بيئة من تيارات الهواء، والأشجار التي نسمع حفيفها، والأجسام المفعمة بالحيوية.

والكائنات التي تَصْحَبُنا في هذه البيئة بدأت ـ بالفعل ـ في التحوّل إلى امتلاك الكثير من قدراتنا العقلية والتقنية، التي تخيّلناها يومًا قاصرة على نوعنا البشري فقط، على الرغم من أنّ درجة هذا التحوّل ما زالت قيد النقاش والاختبار. فالحيوانات لديها نظام لغوي، ليس شبيهًا بنظامنا، لكنها تمتلك القدرة على الإدراك بوسائل تواصلية من خلال الصوت والإيماءة. والحيوانات تستطيع صناعة الأدوات اللازمة لها واستعمالها جيدًا، كما نرى ـ مثلا ـ الشيمبانزي، الذي يستخدم أغصان الأشجار *twigs* لأجل صيد النمل. وقرود البابون والشيمبانزي، الذين يستخدمون الأحجار بوصفها مطارق *hammers*. والغربان التي تستخدم الأغصان بوصفها أدواتٍ. والكثير من الحيوانات التي تقوم ببناء مساكنها، بل ببناء حدائق ذات بهجة مُصمّمة تصميمًا ذكيًّا(١).

أما الأجناس المرافقة لنا، مثل الكلاب والخيول، فإننا نتواصل معها بصورة واضحة، في أنماط معقدة من المحادثات المتبادَلة، فنحن نعيش معها، وتشاركنا التعاون، من أجل الطعام والعمل. ولدينا هنا شهادة حية من «باربرا سموتس» على مثل هذا النوع من التواصل، من خلال علاقاتها بجماعات كبيرة من **قرود البابون**.

---

(١) راجع المزيد حول مسألة (**الابتكار والتقليد**) عند الحيوانات العليا خصوصًا، وفقًا لأطروحة «توماسيللو» (**ظاهرة الترس والسقاطة** Ratchet effect)، كتابنا (تحليل الخطاب الثقافي)، الفصل الثالث من الكتاب.

تروِي لنا «سموتس» قصة تستحق التأمل عن مواجهتها مع غوريلا صغيرة، في صورة تتجاوز ما اعتدنا عليه من مثل هذا النمط من العَلاقات، حتى مع الحيوانات المدلّلة. فبينما كانت جالسة في الغابة، قريبًا من مجموعة من الأمّهات وصغارها الرُّضّع، يأكلون ويمرحون، التقت عيناها مع ما وصفته بالنظرة المحدّقة الدافئة لأنثى يافعة؛ تقول: «واصلتُ النّظر إليها، وأنا أُرسل لها، بهدوء، أمارات المودة، وبصورة غير متوقَّعة، قامت من مكانها وتحرّكت مقتربةً منّي، وتوقفت أمامي مباشرة، ووجهها أمام عينيَّ، ثم انحنت للأمام، ودفعت بأنفها الضخم المجعّد المفلطح أمام أنفي. إنني أعلم أنها كانت أمامي مباشرة، لأنني أتذكر، بوضوح، كيف أنّ أنفاسَها الحُلوة الدافئةَ قد كَسَت عويناتي بمَسحة ضبابية، مما أصابني باحتجابٍ للرؤية. لم أكنْ أشعر بالخوف، وواصلتُ التركيز على العاطفة الجياشة، والاحترام الذي شعرت به تجاهها. ربما تكون قد أدركت موقفي هذا تجاهها، لأنني في اللحظة التالية شعرت بذراعيها الطويلتين بصورة رهيبة وهي تُطوّقني، لقد كانت تحتضني للحظاتٍ لا تُقدّر بثمن. ثم تركتني، محدقة مرة أخيرة في عينيَّ، وبعدها عادت لتمضغ أوراق النباتات».

إنّ «سموتس» تأخذنا بعيدًا جدًّا عن **بهلوانيات** «**دريدا**» **الفلسفية** الذاتية الاستيعاب، إنها في الواقع قد عَبَرَت حَدّ الملاحظة البصرية البسيطة إلى تواصل حقيقيّ، بكل ما في الكلمة من معنى، مع أجناس مساوية لنا في الوجود، بما لا يُمكن إنكارُه بأيّ حال. لقد عَبَرَت **الهُوّة السحيقة** الفاصلة، التي كان كُلٌّ من «دريدا»، و«هايدجر»، يُصرّان على وصفها بذلك.

إنّ هجرات الطيور، والفراشات، والثدييات، والأسماك، جميعها توضح ـ بجلاء ـ القوة والمرونة في اجتياز الرحلات الطويلة، التي ما زالت تُحيّر المراقبين من البشر. وعندما نعزو هذا السلوك إلى ما يُسمى بمفهوم «**الغريزة**»، فإنّ هذا

المفهوم غير ملائم، وجديرٌ بالرثاء والشفقة. وحينئذٍ، فإننا نجد أنفسَنا في بحر من الكيانات الحيّة والقُوَى، التي تبدو شبيهة جدًّا بمفهوم «ميرلو ـ بونتي» عن **(الجسد الحي للعالم أو للوجود)**. ومن خلال هذا الفهم التاريخيّ المُتتبِّع لطبيعتنا ضمن الأجناس الأخرى، وفي ظل السيرورة التكافلية لأجسامنا، يُصبح الزّعم القائل بالتمييز شبه الإلهي للإنسان عن غيره من المخلوقات سخيفًا إلى حد بعيد(١).

---

(١) كلام المؤلف مقبولٌ نوعًا مّا، ولا يبدو غير منطقي، لأنّ هذا الكلام لا يتنافى مع حقائق وجودية كثيرة ضمن إطار قصة الخلق، وقد تحدّث القرآن عن كثير منها، ولا مجال لمناقشتها كلها هنا بالطبع، فقط أُشير إلى آية عميقة بهذا الخصوص، تدفعُنا إلى احترام مختلف الكائنات، وعدم التسامي فوقها؛ قال تعالى: ﴿وَمَا مِن دَابَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلا أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَّا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ﴾. [الأنعام: ٣٨]. وهذه الأمم المماثلة لنا لديها أنظمة تواصل كاملة، ولديها لغات ـ كما قال المؤلف ـ وقد ذكر القرآن هذا أيضًا، فالأمر ليس بدعة أو اختراعًا؛ قال تعالى: «تسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِنْ مِّن شَيْءٍ إِلا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَٰكِن لا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا.» (الإسراء ٤٤). فحتى الجماد لديه نظامٌ وتواصل وأنماط من الكينونة الوجودية (وإنْ من شيء)، لكننا لا نُدرك ذلك بالحسّ المباشر. وقد أثبتت فيزياء الكوانتم هذه الأمور، ومنها أنّ العالم المتناهي في الصّغر ربما يفوق بموجوداته العالم الكوني الأكبر. والكلام المذكور في هذا الفصل الذي نُقدّمُه يؤكّد ـ بصورة غير مباشرة ـ هذه الحقائق. والأحاديث التي تدعو إلى احترام الكائنات، وتحريم أذاها كثيرة أيضًا، من أشهرها وأهمها ما رواه أبو هريرة (رضي الله عنه)، عن النبي صلى الله عليه وسلم، في قصة الرجل الذي سَقى كلبًا عطشانَ، أنه قال: «**في كل كبد رطبة أجرٌ**.» ففيه توجيهٌ عام للإنسان بحُسن معاملة كل المخلوقات ـ لأنّ هذه الكائنات لها إدراكات وعوالم لا تَخفى على عاقل، وهي من خَلق الله وإبداعه. حتى الجماد، لا ينبغي إفساده وتدميره بدون داعٍ. لكنني، بالطبع، لا أتّفق مع مسألة إنكار تكريم الإنسان على سائر المخلوقات في محيط الوجود بكوكب الأرض، وهذا أمرٌ لا ينبغي أنْ نمشي فيه وراء المؤلف بلا تفكير؛ فالإنسان لا يتساوى مع الكائنات هكذا، فنعم هُم أممٌ أمثالنا في العبادة والخضوع لرب العالمين، لكن الاستخلاف وقع

٥. رؤية «ميرلو ـ بونتي» للغة وللأدب ولأصوات الصمت:

لقد أصبحت المزاعم التي سيطرت على الفلسفة الغربية، بخصوص تفرّد جنس الإنسان باللغة البشرية، مدحوضة بصورة كبيرة، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بموضع الأدب ودوره من المنظور البيئي. فلو أننا قبِلنا فكرة التطوّر بوصفها تاريخًا حقيقيًّا لنا، فسنعلم أنّ اللغة قد تطوّرت معنا، ومع كلّ أشكال الحياة الأخرى، التي ظلت ذات قرابة نَسَبِيَّة بنا. و«ميرلو ـ بونتي» يرى أننا ممتزجون ومتشابكون بصورة مُعقّدة مع (جسد العالم)، ذاك الذي يُمثّل مُجتمعًا ديناميًّا من الأشياء والكيانات من حولنا، وهو الجسد الذي بزغت منه اللغة، وتشعّبت مع أصوات، أو مع ألسُن أخرى كثيرة. وكما يُوضّح «ديفيد أبرهام»، فإنّ «ميرلو ـ بونتي» اعتقد أنّ اللغة قد نبعت من خلال **علاقتنا الجسدية مع العالَم**، وهو العالَم الذي يتحدث إلينا بالفعل بكل ما فيه، ومن خلال المستوى الأكثر تعلّقًا بخبرتنا الحسّية، وعليه، فإنّ اللغة لا تنتمي إلى الجنس البشري، ولكنها تنتمي إلى العالَم الحسّي الذي نُشكّل ـ فقط ـ جزءًا منه (بالطبع هنا جدلٌ كبير ونقاش واسع، لا مجال من أنْ نخوض فيه).

لقد دعا «ميرلو ـ بونتي» إلى إعادة **إيقاظ العالم من حولنا**، بما يتطلب الإنصات إلى كل الأصوات الأخرى التي نسيناها؛ تلك الأصوات التي افترضنا سابقًا أنها صامتة (وهذا يُذكّرنا ـ بصورة واضحة ـ بأطروحات «فوكو»، التي ناقشناها بالفصل الأول، حول إيقاظ الأصوات الصامتة في التاريخ، فكلاهما يبحثان عن حفريات معرفية جينالوجية متكاملة ومتنوّعة في آن، ما بين الإنسان وما بعد الإنسان). ومن هنا يؤكّد «ميرلو ـ بونتي» أنّ اللغة تعيش فقط من خلال الصمت؛ فكل شيء نعزوه إلى

بتزكية الجنس البشري، **ومن هنا كان العقلُ مناطَ التكليف**. وتلك أمور أخرى لا يتسع لها مقام هذا الكتاب ولا موضوعه.

الآخرين قد نشأ وأُستُنبِتَ في خضم الأرض ذات الصمت الأكبر، التي لن نغادرها أبدًا. فنحن عندما نتكلم، من خلال المُتَعَارَف عليه مما يخصّ لغاتِنا الفطريةَ، فإننا نَخلق ذلك **الشيء اللغوي**، الذي يعمل بوصفه آليةً أو فعلًا، أو إساءةً وإغواءً، لأنه يُظهِر ـ بقوة ـ العلاقاتِ المتجذرةَ عميقًا للخبرة المُعاشة، حيثما تأخذ شكلَها، وهو الشكل اللغوي المُمثِّل للحياة كلِّها، وللأفعال، وهو ـ أيضًا ـ الشكل الذي نراه في الأدب والشعر. وبذلك التوجّه، فإنّ الأدب يظلّ ـ غالبا ـ مُطوَّقًا بالصمت المحيط به في القالب التمكيني الأساسي، الذي يُعدّ، على جهة العموم، (أرضًا صامتة)، ولكنها في الحقيقة أرضٌ حاشدة بالأصوات، تلك الأصوات التي يُمكننا إدراكها إذا ضبطنا نغمة حسّنا معها بصورة مّا. إنّ **العالَم العميق للإدراك الجامح** يكمُن في كلّ صور التراكُب الطبقيّ للوجود غير المأهول من حولنا (الطبيعة بكل امتداداتها)، الذي يتداخل، بقوة، مع نفوسنا المتجسدة، وهو أيضًا مصدر المعنى.

لقد أوضح «ميرلو ـ بونتي» مشروعَه، في ملاحظاته التي خلَّفها بعد وفاته، من خلال عزمه على استعادة الوعي بهذا الوجود غير المأهول للعالَم من حولنا، وزعم أنّ **الوحدة الكلية للفلسفة** تتألف من استعادة القدرة على **التدليل** (أو التعبير الدلالي)، وميلاد المعنى، أو المعنى غير المألوف؛ إنها **القدرة على التعبير عن الخبرة من خلال الخبرة ذاتها**. وهو ما يُوضح ـ بجلاء ـ المجال المخصوص باللغة. **إنّ اللغة ـ بمعنًى ما ـ هي كلّ شيءٍ**، كما يقول «فاليري»، لأنها صوتٌ لا يَخُصّ أحدًا بعينه، لأنها هي **الصوت الحقيقي (المحض) للأشياء، وللأمواج، وللغابات**.

ويبقى **التحدي** أمامنا اليوم في أنْ نتعلّم كيفية سماع هذا الصوت الخاصّ بالأشياء وبالأمواج وبالغابات، أو كما سمّاها «ميرلو ـ بونتي» بـ **(أصوات الصمت)**.

❋ ننتقل الآن إلى تطبيق هذه الرؤية العلمية البينية، بأطروحاتها الفلسفية المثيرة

للجدل، على نصٍّ مُهم، يُقدّمه «لويس ويسلنج»، من خلال تحليل ماتع وشيّق، يستكمل الأطروحات العلمية البينية، والجينالوجية المعرفية، التي حاولنا رصدها في كتابنا هذا، في العلاقة الشديدة التداخل والتعقيد (**الإنسان ـ والعرفان ـ واللسان**)، في مراحل التطوّر الأنثروبولوجي لنشأة **الثقافة الإنسانية**.

٦. رواية (بين الأعمال) لفيرجينيا وولف والعالم غير البشري:

إنّ معالم فهم كيفية الاستجابة لمثل هذا **التحدّي** يُمكننا أنْ نجدها في الميراث الروائي والشعري للثقافات القَبَلِيَّة، والتقاليد الأدبية الشديدة القِدَم، مثل الأيرلندية العتيقة، وفي الكتابات الحداثية عن الطبيعة، كذلك نجدها في الكثير من الصور الشعرية، وبصورة عَرَضية، في أدب الخيال العلمي الخاص بالكثير من البلدان. و«فيرجينيا وولف» ـ خصوصًا ـ هي كاتبة حداثية، استبقت أفكار «ميرلو ـ بونتي» عن هذا **التداخل المَزْجِي بين الإنسان والمحيط الحيوي** المليء بالكثير من الأصوات. لقد كرَّست «وولف» عناية كبيرة بالعالم غير الإنساني، منذ روايتها الأولى، حتى نهاية سيرتها العملية. لكنها كشفت، بصورة أكثر جذرية، في روايتها الأخيرة (**بين الأعمال**) عن الشهادة المتجسّدة لما أطلق عليه «ميرلو ـ بونتي» (**الوجود غير المأهول**).

هذه الرواية ذات نص بديع، انفتح على أصوات المجتمع البيئي الذي نقطن فيه، ونحن مقيّدون بفهم محدود، ومؤقت، وغير أكيد. فهذه الرواية تُصرّ ـ بوضوحٍ جريءٍ ـ على العلاقة التبادلية بين لغة البشر والفن، والتداخل مع أصوات المخلوقات الأخرى، بل ومع العمليات الترابطية الأساسية للنّمو وللتحلل، التي بنا، فضلًا عن الامتداد السّحيق للتاريخ الجيولوجي، وتطوّر الحياة، وتغيّر الأجواء، والإيقاعات الكونية، التي تتقلب وتتنوّع على مرّ العصور، وعلى الامتداد الواسع لأوقاتنا ولأيامنا الفردية.

لقد كانت «وولف»، منذ روايتها الأولى (الرحلة من أصل)، تستكشف حيوية العالم غير الإنساني وقوّته. وقد كتبت روايتها (بين الأعمال) بوصفها نوعًا من التأمّل **لمعنى الإنسان** في خضم الوجود الحيّ من حوله، في مقابل الخلفية الضخمة من التاريخ الجيولوجي، والمنظور الضيّق لتاريخ أوروبا.

لكن، ومع وجود توقيت معاصر لهذه الانعكاسات كذلك؛ فالرواية تَجري أحداثها في أحد أيام شهر يونيه عام ١٩٣٩م، عندما تستضيف عائلة من الطبقة العليا مهرجان القرية، بإحدى ضَيْعَاتهم، بينما يلوح في الأفق تهديد الحرب العالمية الثانية الفاجعة، التي تدق طبولها على مشارف القنال الإنجليزي بقارة أوروبا. لقد أبدعت «وولف» بناءً مَزْجيًّا مُتداخلًا للأحداث ما بين الحربين العالميتين، ما بين أعمال المهرجان، والأعمال المرتبطة بالحيوات العادية الخاصة بالجمهور وبمُقدّمي الألعاب بالمهرجان، ما بين أعمال البشر وغيرها من أعمال المخلوقات، وأخيرًا، ما بين القضايا التي تتناولها الرواية، والقوى الخاصة بالأزمنة الجيولوجية، وتقلّبات الأجواء، والمواسم، وتقلبات الليل والنهار.

إنّ أصوات الحيوانات تَمتزج مع أصوات البشر، في الحوار الذي تُستهل به الرواية، ثم تظهر وتدخل المراحل الحاسمة للمهرجان، أي القوى غير البشرية، إلى خضم العرض الكبير. وقد قمتُ أنا و«كارول كانتريل» ـ في وقت سابق ـ بالكتابة حول علاقة هذه الرواية بالفينومينولوجيا البيئية عند «ميرلو ـ بونتي»، من حيث ما طرحته هذه الرؤية حول الواقعية المتعددة الأصوات للعالَم المغاير للبشر. لكنني في هذا المقال أُريد أنْ أذهب بالطّرح إلى ما هو أبعدُ من ذلك، من خلال الفحص الدقيق للصّمت الظّاهر، الذي يدعم ويُعزز **غنائية هذا المجتمع البيئيّ المتعدد الأصوات**. كذلك، أحاولُ تدقيق الوسيلة التي أعادت من خلالها «وولف» القضايا

والشئون الإنسانية إلى مكانها الأساسيّ الضمنيّ، في المجتمع الأوسع من القوى والكيانات على سطح كوكب الأرض.

تبدأ الرواية بجملة: «لقد كانت ليلة من ليالي الصيف، وقد كانوا يتكلمون عن الجارور (البالوعة) في الغرفة الكبيرة والنوافذ مفتوحة، تُطلّ على الحديقة.» هذا الضمير «هم» (كانوا يتكلمون) سوف يتحوّل ليشملَ أصوات سعال البقر، وضحك الطيور، فضلًا عن امرأة ذات وجه يشبه الأوزّة، وأخرى تمشي مثل البجعة. وهذا الجارور، الذي يبدو وكأنه موضوعٌ مُبتذلٌ وسط الأحداث، سوف تتبدّى أهميته مع تطور أحداث الرواية، حتى إنه سيرتبط بشدة ببركة الماء ذات أزهار السوسن (الزنبق)، التي تحتشد فيها مظاهر الحياة، المتمثّلة في النباتات والحيوانات، إذ يمتزج الموت مع التحلل والاضمحلال، مُحوّلًا المادة ـ من خلال التطوّر ـ إلى أشكالٍ أخرى ومخلوقات أخرى.

وفي الواقع، فإنّ هذا المزيج الطيني السائل، غير الواضح المعالم (القاتم)، لكُلٍّ من بركة مياه السوسن والجارور، يُمثّل رمزًا مُطلقًا (تجريديًا) لمسألة **الخلق** بالنهاية، وقد كان هذا المزيج مَصدرًا للإلهام الأدبي والدلالي للكاتبة المسرحية «لاتروب»، ضمن أحداث الرواية، فقد كانت تُفكّر في اليوم التالي ليوم المهرجان، في المسائل التي تَظهر عيانًا من باطن الأعماق المظلمة: «إنّ كلمات المقطع اللغوي الواحد تَغرق عميقًا إلى باطن الطين. لقد غفت، لقد تمايلت برأسها. أصبح الطين مُخَصّبًا.» لقد بزغت الكلمات الرائعة فوق الطين. وهكذا، وخلال كل أحداث الرواية، فإنّ «وولف» تسعى إلى ما هو أعمق من المقارنة الاستعارية البسيطة، إنها تقترح الكناية والمجاز الأكثر عُمقًا للأجزاء التي تتخلق حَرفيًا من كل شيء، تلك التي تنشأ من التداخل الشديد والمتشابك بين الأشياء والمعاني؛ إنه ذاك التعقّد والامتزاج الذي

يأتي من كل صور التحوّل والانسلاخ المستمر للموجودات في الكون.

وقد استعملت «وولف» نَحتًا حَرفيًّا لنمط آخر من اللغة الواصفة للمناظر الطبيعية المترامية حول مزرعة «أوليفر» (صاحب المنزل الذي تُقام في باحته أحداث المهرجان). فـ «بارت أوليفر» يصف سجلات الأحداث البشرية عبر آلاف السنين، التي ما زِلنا نستطيع قراءتها من خلال تفحّص سطح الأرض؛ يقول: «من الطائرة، ما زال يمكنك رؤية الآثار الواضحة لجِراح الأرض، التي خلّفها البريطانيون والرّومان، وما فعلوه لأجل بناء قصر إليزابيث، وما خلّفه المِحراث الذي استخدموه في حرث التل، لأجل زراعة القمح أيام حروب نابليون.» وعلى الرغم من هذه الآثار الواضحة على الأرض، فقد أوضحت «وولف»، على مدى إيقاع الرواية، أنّ الكائنات البشرية، بمختلف أنشطتها وقواها، تبدو مضطربة ومُعرّضة لقوى الطبيعة، وزائلة، مثلها مثل أيّ مخلوق آخر.

وبعد هذا المشهد الافتتاحي الواصف لمزرعة «أوليفر»، ولمَخزن الحبوب المهيب، ولمظاهر الحياة المنمّقة والموصوفة بدقة لقاطني هذا المكان، تنتقل «وولف» إلى العالَم المُفارِق لدنيا البشر، من أجل تأكيد هشاشة هذه **المملكة الإنسانية المزعومة**. فهناك، بهذا العالَم، وحتى دون أنْ يلاحظ البشر، تجد نوعًا من رسالة غير مسموعة، تنقلها فراشة «تضرب على اللوح الزجاجي للنافدة، تضرب وتضرب، وكأنه لم يأتِ أحدٌ من البشر هنا أبدًا، فالكُتب تتعفّن، والنّار متأجّجة بالخارج، والفراشة قد ماتت على اللوح الزجاجي.»

وفي أثناء هذا المهرجان، الذي وضعت له «لاتروب» (سيناريو) دقيقًا، تهب الريح باستمرار، مُلقية بالكلمات التي يقرؤها الممثّلون بعيدًا. وفي الخلفية، هناك موسيقى تشوّهها أصوات (الجراموفون) ومن يقوم بتشغيله. والممثلون يكافحون،

مثلهم مثل الجمهور، لأجل استخراج أيّ معنًى من جـذاذات أوراق الحوار والموسيقى التي يسمعونها. إنّ «وولف» تضع كلّ الأحداث البشرية التي يمكن إدراكُها، وتدمجها بصورة مُكثّفة داخل عالم مزرعة «أوليفر»، إنها تضع كل هذا في **سياق كوني** *cosmic context*، ناقلةً وجهة النظر بصورة بديعة بعيدًا خارج الحديقة، حتى تصل بها إلى **الأبدية والخلود**: «فهنا تأتي الشمس، في ثورة نشوة لا حدود لها، تحتضن كلّ زهرة، وكلّ ورقة، ثم تنسحب باستحياء وحنُوّ، مغطية وجهها، وكأنها لا تريد أنْ ترى معاناة البشر. لقد كان هناك الكثير من التقلّبات، وغياب التناسق والنظام بين السُّحُب، فقد كانت تخف وتتكاثف. هل هذا هو قانون خاص بها، أم أنه لا يوجد قانون تتبعه؟ بعضها كان مثل خصلات الشعر الأبيض فحسب، والآخر، بعيدًا إلى أعلى، قد تصلّب أمام هذا المرمر الذهبي المصنوع من الرخام الأبدي. وخلف هذا، كان هناك اللون الأزرق، ما بين الأزرق الداكن، والأزرق الصافي، إنه الأزرق الذي لا يوجد مثيل له. إنّ هذه السُّحُب لا تغيب مثل الشمس، أو الظّل، أو تنزل كما ينزل المطر على العالَم كله، إنها تتجاهل تلك النقطة الملونة الصغيرة (الأرض).»

وحتى هذه اللحظة، فإنّ هناك الكثير من المعاني التي تقترحها **الأنساق الإيقاعية**، ما بين الإنسان وعشرات الآلاف من الموجودات الأخرى، التي تتشابك بقوّة داخل **جسد العالم**. وعلى الرغم من رحابة الفضاء المحيط بالشّخصيات في المهرجان، والحقب الجيولوجية السحيقة، المُستوحَاة من لدن «لوسي سويثين»، في مختاراتها القرائية حول (مختصر أحداث ما قبل تاريخ لندن) [المستنقع البدائي للماموث ولأشجار الريدندرين الوردية، التي ازدهرت في ميدان بيكاديللي بلندن]، فإنّ العالَم الصّامت للمجتمع غير البشري يُقدّم لنا حقائق من خلال الإيقاعات الجوهرية (الكونية)، من مثل الثّبات الأزلي لتناوب الفصول الأربعة، والرواسب

الطينية الفائرة من الجارور، أو من بركة مياه السوسن، وعودة طيور «السنونو» كلّ عام من هجراتها الجنوبية.

لقد أوضحت «وولف» ما سيصفه «ميرلو ـ بونتي» ـ فيما بعدُ ـ بالصمت الحافل بالمعاني (أو الحامل بكلّ شيء) ***Pregnant Silence***، في تلك البيئة البرية، غير المأهولة، التي تُمثّل مَنْبَتًا للكثير من الأصوات، التي ينبغي علينا أنْ نتعلم سماعَها.

وفي موضع آخر من الرواية، وتحديدًا قبل المشهد الشعبيّ (التشاركيّ) المُهم، حيث تتجمع العائلة لأجل الغداء، فإنّ الكثير من الفقرات تُركّز على غرفة الطعام الفارغة، إذ قام كبير الخَدَم بإعداد الطاولة بصورة دقيقة للغاية، ثم ترك الحجرة: «إنّ الحجرة كانت فارغة، فارغة، فارغة، وصامتة، صامتة، صامتة؛ لقد كانت أشبه بالمحارة التي تتغنَّى بما كان موجودًا من قبل. وهناك مزهرية قائمة في قلب المنزل، ومرمر، وبرودة، وكُلٌّ متمسّكٌ بالسكون، ومُسْتَوْلٍ عليه، إنه جوهر صَافٍ للفراغ، للصمت.» وحتى الآن، فإنّ هذا الصمت يتغنَّى بواقع أبعد من الفهم الإنساني والشعور بالزمن؛ إنه صمتٌ مُتَحَكِّمٌ بالجوهر الغامض في قلب هذا المنزل.

وفي موضع لاحق بالرواية، يوصف مخزن الحبوب (ذاك المأوى الآخر من الفضاء)، بأنه فارغ وصامت، خُواءٌ من عجرفة المنظور الإنساني. لكنّ الراوي، الذي جعلته «وولف» يقصّ الأحداث، يُظهر لنا هذا الفضاء بوصفه مُفعَمًا بالحيوات الصغيرة المنشغلة باستمرار؛ فـ: «الفئران تنزلق إلى الداخل وإلى الخارج، أو تقف هناك بالأعلى تقضم شيئًا مّا. وطيور السنونو منشغلة بنقل القش من الأرض إلى السقيفة الخشبية. وأعداد لا حصر لها من الخنافس والحشرات من أنواع مختلفة تحفر جحورًا في الخشب الجاف. وهناك كلبة ضالة، اتّخذت من مكانٍ مليءٍ بالأكياس في جانبٍ مُظلمٍ مأوًى لِجِرائِها الصّغار. كُلُّ هذه العيون، التي تتسع وتضيق، فبعضها

قد تَعَوَّدَ على الظّلام، وبعضها تَعَوَّدَ على النّور، كلُّها تنظر من زوايا وحوافٍّ مختلفة. إنّ ما يكسر حاجز هذا الصمت هو فقط أصوات القضم البسيطة، والحفيف.»

لقد أسّست «وولف» هندسة الرواية بعناية، لتُعلِّمَنا كيفية الإنصات إلى الأصوات والمعاني المتنوعة من هذا النّوع؛ تلك الأصوات الخاصة بمختلف صور الحياة من حولنا. ويتأكّد هذا الأمر من خلال فقرتين لاحقتين؛ إذ نرى الأشجار والورود وهي تتحدّث، ثُم توقظنا الموسيقى وتستدعينا للاجتماع، ونسمع أصوات طيور الزرزور، وطيور الغدفان، والأبقار، وتمتد مشاهد الطبيعة الخلابة من حولنا (كرنفالية احتفالية كبرى): «الموسيقى توقظنا، إنها تجعلنا نرى الخفاء، ونصل إلى المُحطّم. انظُر وأَنْصِتْ، انظُر إلى الورود كيف تشع بحمرتها وبياضها ولونها الفضي والأزرق. والأشجار بمقاطعها الشبيهة بألسنة البشر، فأوراقها الخضراء والصفراء تحتال علينا وتُرواغنا، وتستدعينا، تمامًا كما تفعل طيور الزرزور والغدفان، هلمُّوا إليَّ، اَحتشِدوا جميعًا، لأجل أنْ نُثرثر ونصنع المرح. بينما البقرة الحمراء تتحرك للأمام، والبقرة السوداء تقف ثابتة...». ثم تُكرّر تلك القطعة النغمية نفسها مرة أخرى. إنّ المرأى كلَّه يُكرِّر - بطريقته الخاصة - ما كانت تقوله تلك القطعة الموسيقية الممتزجة بمختلف الأصوات والمعاني. ثم أخذت الشمس في المغيب، والألوان في الاندماج. ويُخبرنا المشهد بالنهاية كيف أنّ العُمّال الكادحين يأخذون راحة من أشغالهم، وكيف تأتي السكينة بالنهاية، ويعمّ المنطق؛ إذ ينزعون الأدوات من فوق المحراث، ويحفر الجيران كوخًا في الحديقة، ثم يتكئون على أبوابه. والأبقار التي تتقدم للأمام قليلا ثم تتوقف، كانت تقول الشيء نفسه، إلى حدّ الكمال.

إنّ الوجود الظاهري (الحسّي) لعالَم الإنسان يتمازج مع هذه الأصوات المختلفة، كما عمدت السيدة «لاتروب» في كتابتها للنّص الخاصّ بالمهرجان،

لأجل البرهنة على ذلك الأمر. فمن ناحية، عندما يبدو أنّ المهرجان قد وصل إلى نهاية كارثية غير مُخطّط لها، فإنّ الأبقار المحيطة بالمراعي تنقذ الموقف: «ثم فجأة، عندما يتلاشى الوهم، تتحمّل الأبقار العِبء. لقد فقدت إحداها عجلها الصغير، وفي الوقت نفسه، فقد رفعت رأسها الضخم، ذا العينين الشبيهتين بالقمر، وأصدرت خُوارًا، فإذا بكل الرءوس الضخمة ذات الأعين القمرية وقد امتدت جميعُها إلى الخلف باتجاه هذا الصّوت، ثم تَتَابَعَ صوتُ الخُوار المتلهّف نفسُه من بقرة إلى أخرى، لقد امتلأ العالَمُ كلُّه بهذا الصوت الأخرق المتلهّف. لقد كان صوتًا بدائيًّا يصدح عاليًا في أذن اللحظة الآنية. لقد بدّدت الأبقار الفَجْوَة، وجَسَرت المسافة، وملأت الفراغ، وأعطت استمرارية للعاطفة.»

ومن ناحية أخرى، فإنّ «لاتروب» قد تعمّدت ترك فجوة في النص المكتوب، بما يُقارب عشر دقائق كاملة، من دون أيّ كلام أو أداء، يقوم به فريق التمثيل بالمهرجان[١]، وهي تلك الفجوة التي امتلأت ـ فجأة ـ بسَيلٍ من المّطر، ذاك المَطر الذي وُصِفَ بأنه «صوتٌ آخرُ يتحدّث، إنه صوتٌ لا يخُصّ أَحَدًا في الوجود.» وهذا استباقٌ لِمَا سيذهب إليه «ميرلو ـ بونتي» فيما بعد، مِن أنّ **اللغة هي كُلّ شيءٍ**، فهي صَوْتٌ لا يَمْلِكُهُ أحدٌ، إنها **الصّوت المُطلق (المحض)** للأشياء، وللأمواج، وللغابات، كما قال (وكما تحدّثنا سابقًا عن ذلك).

والآن، ومع بدايات هذه الألفية الجديدة المحفوفة بالمخاطر، فإنّ الوقت قد حان لِكَي نُنْصِتَ. إنه الوقت الملائم لأجل أنْ نُدرك كيف أنّ الأدب يُمكِنُه أنْ يُساعدنا في استجلاب هذه الأصوات المتنوّعة إلى حيّز الوُجود، من أجل مستقبلٍ ما بعد إنسانيٍّ. إنّ العلماء المنشغلين بقضايا ما بعد الإنسان يُمكنهم المساعدة في

---

(١) للمزيد من التفاصيل حول (**فن الأداء**) ـ عمومًا ـ ترجمتنا بهذا الكتاب (التحليل الذهنيّ الاجتماعيّ لفن الأداء).

إعادة توجيه تفكيرنا، من خلال تفكيك الفلسفات الإشكالية النظرية، وخَلق نَوْعٍ من التحالفات المشتركة، التي تتبنّى العمل ذا **الطبيعة البينية** مع مختلف مجالات العلوم. لكنّ الشعراء، وكُتّاب الخيال العلمي، يتقدّمون علينا ـ دومًا ـ بخطوة. وقد مهّد الفلاسفة أمثال «جون ديوي»، و«ميرلو ـ بونتي»، وكثيرون غيرهما ـ بالفعل ـ الطريق، من أجل إعادة توجيه واسعة **للثقافة الإنسانية**، التي يقتضيها ويتطلّبها الخيال البيئي (الإيكولوجي)، على نحوٍ حقيقيٍّ وصادقٍ.

لقد أنفق اللساني الشهير «جورج لايكوف»، والفيلسوف الكبير «مارك جونسون»، أكثر من عَقدين من الزمن، من أجل تنوير **النظرية الاستعارية**، من خلال عملهما البارز (**الاستعارات التي نحيا بها**)، وكذلك من أجل تنوير الفلسفة المعاصرة، من خلال عملهما (**الفلسفة في الجسد**)؛ إذ قامَا بالتفكير في نقاط الالتقاء بين تخصصاتهما المعرفية والعلوم العرفانية العصبية.

وعلماء الأدب أنفسهم يقومون ـ بصورة كبيرة ـ بتبنّي مُكتشفات العلماء من مختلف الفروع العلمية، مثل الإيوجينيا (علم تحسين النسل) eugenics، وعلم السلوك ethology، وميكانيكا الكوانتم quantum mechanics، ونظرية الشواش (أو الفوضى) chaos theory، ونظرية التطوّر. والنقد البيئي في حاجة إلى الاعتناء بكل هذه المقاربات، من أجل تنوير الطريق، الذي يخطّه الأدب أمام الكثير من أصوات العالم، ويكشف ـ من خلاله ـ عن اندماج الإنسان، وامتزاجه التام enmeshment[1] مع هذا المحيط الحيوي الكبير biosphere (**كوكب الأرض**).

---

(١) استخدم المؤلف هذا المصطلح enmeshment، وهو مصطلحٌ خاصٌّ بالدراسات النفسية التربوية، صاغه عالم نفس الأسرة الأرجنتيني «سيلفادور مينوشين» Salvador Minuchin، الذي كان مُتخصصًا في معالجة المشاكل الأسرية تحديدًا. والمصطلح يُقصد به اختفاء

تعقيب وخاتمة

أودّ أنْ أشير إلى بعض النقاط المهمة بعد انتهائي من ترجمة هذا النصّ المُهم والتعليق عليه، أختصرها في البنود الموالية:

* احتلّ الرمز موقعًا مركزيًّا في فلسفة الأشكال الرمزية عند الفيلسوف الألمانيّ «كاسيرر» Cassirer (توفي ١٩٤٥م)؛ إذ جعل الرمز عِمادًا لنظريته حول **الثقافة الإنسانية** وتفسير ظواهرها وأشكالها. ولأجل تحقيق هدفه وبيان حججه، اعتمد «كاسيرر» على الكثير من النظريات العلمية، أبرزها نظرية عالم الأحياء الألماني «فون يوكسكل» Von Uexküll في البيولوجيا العامة؛ وهي النظرية التي تبنّت تأسيس مبادئ شاملة حول (**الوظيفية البنيوية**) في علم الأحياء، من خلال الاهتمام بدراسة المنظومات العضوية؛ فكل كائن حي يحوي بداخله مخططًا للبناء، لا يمكن وصفه بأنه مادي، بل هو عبارة عن وحدة العَلاقات غير المادية بين أجزاء الجسم الحيواني؛ فالبيولوجيا تعالج ـ وفقًا ليوكسكل ـ العلاقات غير المادية في مخطط البناء الحيّ.

وهنا يوضح «كاسيرر» أنّ نظرية «يوكسكل» هي ذات أساس فينومينولوجي (ظاهراتي) ـ إمبريقي (تجريبي) (انظر أيضًا: الفينومينولوجيا Phenomenology). فهي تبتعد، في معالجتها للكائنات الحية، عن كل ما هو ميتافيزيقيّ ـ إطلاقيّ، لأنّ

الفواصل بين أفراد العائلة الواحدة، وانتهاء فكرة الاستقلالية الذاتية. ويُراد به ـ كذلك ـ انعدام التّمايُز بين مختلف الأنظمة، وما يتفرّع عنها.

«يوكسكل» يرفض وجود حقيقة واحدة مطلقة ومتجانسة، تنطبق على كلّ كائن حيّ؛ فكلّ كائن حيّ هو كائنٌ أحاديّ الجوهر، له عالَمُه الخاص به، لأنّ له تجربَتَه الخاصة به. ولذلك يؤكّد «كاسيرر» ما ذهب إليه «يوكسكل» من أنّ أشكال الحياة كلَّها متكافئة؛ فليس هناك أفضلية لشكلٍ على آخرَ(١).

* مكّنت سرعة **التطوّر الثقافيّ** ـ انظر تحليلنا لنظرية التطوّر الثقافيّ، تمهيد ترجمة التحليل الذهنيّ الاجتماعيّ لفنّ الأداء، من كتابنا هذا ـ بعض الجماعات الإنسانية من سَبقِ غيرها، بل والسيطرة عليهم ودمجهم كذلك، وهو ما لا يحدث في عالَم التطوّر الأحيائيّ الطبيعيّ من حولنا، لأنه أبطأ، ما يجعل الكائنات الأشد تعقيدًا تتطوّر ببطء شديد، ويُعطي الآخرين ـ عادة ـ الوقت للتكيّف. وكانت الوسيلة التواصلية الحضارية هي ما مكّن الأسلاف من بني الإنسان من تطوير الحضارات والهيمنة على الكوكب، وظهرت شبكات اجتماعية تزداد تعقيدًا وتعقيدًا كلّ ثانية، في تدرّج غير محدود نحو المزيد من التعقيد، الموازي لتعقيد الكون كلّه. وقد مرّ التاريخ الإنسانيّ بمراحل بدأت من **التنوّع إلى التشابه البسيط إلى التشابه المعقّد،** فمثلا عاشت بعض الجماعات الإفريقية في مجتمعات بسيطة يتحدثون القليل من اللغات، ويستخدمون مجموعة محدودة من استراتيجيات البقاء، وبالنهاية ظهر التنوع الثقافيّ الأوسع، المُتمثّل في تعقّد اللغات/ الألسُن وتنوّعها، وتطوّر الأدوات، بل لقد تطوّر التعقيد الاجتماعيّ إلى ظهور أشكال من السياسة تَمثل في المشيخات والدول المدنية والإمبراطوريات... إلخ، بما يجعلنا نلاحظ أنه تعقيدٌ

(١) للمزيد من التفاصيل، انظر:

The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology. Translated with an Introduction by S. G. Lofts with A. Calcagno. New Haven & London: Yale University Press.

يسير نحو التمايز الثقافيّ ونحو اللاتجانس، لكنه ـ في الوقت نفسه ـ تعقيدٌ متبلور في جُزر من بحر متماثل شبه متكامل، بحيث يُشكّل المجتمع الإنسانيّ في الوقت الراهن شبكة واحدة ضخمة تقوم على التعاون والتنافس، تُغذيها تدفقات هائلة لا حدود لها من المعلومات والطاقة(١).

وقد طرح «دانييل إفرت» تصوّره بخصوص الطبيعة الإنسانية وتطوّرها واندماجها في المجتمع، فأوضح أنّ هناك تناغمًا مفاهيميًّا كبيرًا في الإسلام والمسيحية فيما يخص هذه الطبيعة، فهي ذات بُعد ثنائيّ، تمامًا كما في فلسفة «ديكارت» René Descartes، لأنّ المعتقد في الديانتين هو أنّ الروح خالدة وذات كمال أخلاقيّ، بينما الجسد هو فانٍ، والخطيئة تأتي من جوارحه. والثنائية هنا ليست بين العقل والجسد، لكنها بين ما هو روحيّ خالد، في مقابل ما هو ماديّ مُتعَيّن في حيّز الوجود(٢).

* في عِلم الأنثروبولوجيا الطبيعية (العضوية) الموضوع الرئيس للبحث هو الاختلاف البيولوجيّ الطارئ على الكائن الإنسانيّ في الزمان والمكان. ويُرجِع العلماء سبب هذا الاختلاف إلى اتحاد المقوّمات الوراثية مع البيئة؛ فهناك تأثيرات بيئية لها صلة مباشرة بهذا الأمر (مثل الحرارة والبرودة وأشعة الشمس والرطوبة والأمراض... إلخ).

---

(١) جون مكنيل، ويليم مكنيل: الشبكة الإنسانية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٤٥٨، ٢٠١٨، ص ص ٤٣٤-٤٣٥.

(2) Daniel L. Everett: Dark Matter of the Mind, The Culturally Articulated Unconscious, The University of Chicago Press, Ltd, London, 1st ed, 2016, P 318.

ـ وفي هذا السياق، يمكننا حصر خمسة أنواع من هذه التأثيرات[١]:

١ . نشوء كائن شبيه بالإنسان، كما تدّعي ذلك الكشوفات والتقارير المختلفة، التي بزغت من دراسات أحافير البحث في الأنثروبولوجيا القديمة.

٢. التركيب الوراثيّ للإنسان.

٣. نموّ الإنسان وتطوّره.

٤. الطواعية البيولوجية للإنسان، من حيث قدرةُ جِسمه على التكيّف مع مختلف الظروف، من حرارة وبرودة ورطوبة.. إلخ.

٥. التركيب البيولوجي ـ عمومًا ـ وما يرتبط به من عمليات النشوء والسلوك والحياة الاجتماعية عند بعض السَّعادين والقِردة الأخرى من فصيلة الرئيسيّات[٢].

* تُعدّ الأنثروبولوجيا العامّة من العلوم القليلة التي تجمع بين الطبيعيات والإنسانيات، لأنّ للإنسان مَظهرًا طبيعيًّا، بوصفه جزءًا من العالَم الطبيعيّ، ونوعًا من أنواع الموجودات في المحيط الماديّ، وبذلك يكونُ الإنسانُ موضوعًا للدراسة الأنثروبولوجية (العلمية الطبيعية). ومن ناحية أخرى، فالإنسان **كائنٌ ثقافيٌّ**، تفرّد بهذا المُنتَج (**الثقافة**) عن غيره من الأجناس في المحيط المادّي، ومن خلال ذلك أفرزت الأمم والشعوب المختلفة الحضارات المختلفة، ومن هنا يكون الإنسان موضوعًا للدراسة الأنثروبولوجية (العلمية الإنسانية)؛ ليكون الإنسان كائنًا مُركّبًا

---

(1) Kottak, Phillip. (1994): Anthropology; The Exploration of Human Diversity, Mc Grow. Hill INC, New York, P 9.

(٢) **القِردة** Apes (مثل الغوريللا، والشيمبانزي، والأورانجوتان «إنسان الغابة»)، وتشبه البشر بصورة كبيرة. أما **السعادين** Monkeys فهي فصيلة مختلفة؛ فالسعدان يشبه الثدييات الأخرى أكثر من شبهه بالقردة والبشر، من حيث السلوك، والتركيب العَظميّ... إلخ.

من **المبنى والمعنى**. ولذلك فإنّ **النشاط اللغوي عند الإنسان لا يُمكنُ فصلُه عن بيئته الأنثروبولوجية**، بسبب مسألة المعنى والقَصديّة، ولذلك تداخلت اللسانيات مع مختلف العلوم، واتّخذت صبغة علمية، وانتهجت مناهج علمية، مثلها مثل الفيزياء والرياضيات، فضلًا عن استعانتها بالفلسفة والمنطق. وقد أدّى هذا التمازج المُبهج إلى إثراء التحليل اللسانيّ، وانفتاح الدلالة، وسبر أغوار اللغة، بعيدًا عن الأفكار السوسيرية التي قَوْلبت اللغة في بنية منغلقة، وهنا يقول «رومان ياكوبسون»: «إنّ الدراسات التي تطوّرت حتى الآن تحت أصناف (متداخلة)، كاللسانيات الاجتماعية، واللسانيات الأنثروبولوجية، واللسانيات الإثنية (العِرقية)، واللسانيات الفولكلورية، تُمثّل (ردَّ فِعلٍ) واضحًا ضدّ مخلفات مُعيّنة من النزعة السوسيرية لا تزال شائعة، غرضُها تقليص مهمات البحث اللسانيّ وأهدافه»[1].

* يرى «ماركس» ـ على سبيل المثال ـ أنّ الطبيعة الإنسانية ترتبط ارتباطًا وثيقًا باستخدام التكنولوجيا، وأنّ هذه الطبيعة قد تغيرت عندما أصبحت التكنولوجيا أكثر دقة، ومن هنا قال إنه لا يوجد شيء اسمه طبيعة إنسانية خاصة بالإنسان بصورة جوهرية! ومنشأ كلّ هذا استناد جميع مَن ذهبوا هذا المذهب إلى نظرية «داروين» الشهيرة في التطوّر؛ التي انطلقت في جوهرها من أنّ البشر هم نوعٌ ضمن الأنواع الحية الموجودة على سطح الأرض، وأنهم ليسوا منفصلين عن قوانين الانتخاب الطبيعيّ التي شكّلت الأجناس الأخرى. ومن هذا المُنطلق، بدأ عالم الكيمياء الحيوية البريطاني «هالدين» Haldane (١٩٢٤م) في دراسة الآثار الإيجابية التي يُمكن أنْ تعود على الإنسانية من خلال استخدام التكنولوجيا الوراثية وغيرها

---

(١) رومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في البحث اللساني، ترجمة علي صالح ناظم، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب ـ بيروت، طـ ١، ٢٠٠٢، ص ٦٧.

من التقنيات، التي يُمكنها أنْ تتحكم في تنظيم القدرات الإنسانية وربطها بالذكاء الصناعي... إلخ[١].

ولذلك فإنّ أصحاب اتجاه ما بعد النزعة الإنسانية يرون أنّ الإنسانية لا تُمثّل ـ فقط ـ موقفًا فلسفيًّا يتعلق بطبيعة الوجود الإنسانيّ، بل إنّ تلك النزعة تعني ـ أيضًا ـ الفرض المسبق بأن **(الأنسنة)** ـ أو كون الإنسان إنسانا humanness ـ هي قيمة معيارية أساسية؛ بحيث تفترض تلك الأنسنة التقييم الإيجابيّ لاستقلال الإنسان، كما عبّرت عنه بصورة عميقة الفلسفة الأخلاقية عند «كانط» ـ فيلسوف القرن الثامن عشر بامتياز ـ إذ يمثل الاستقلال ـ من منظور النزعة الإنسانية ـ المصدر الوحيد لكرامة الإنسان.

* تتميز الرؤية ما بعد الإنسانية ـ إذن ـ بإبرازها لدور التكنولوجيا، وبتأكيدها انفتاح الطبيعة الإنسانية على مستقبل لا يمكن التنبؤ فيه بما سيصير عليه الوجود الإنسانيّ. فـ «بودريار» ـ من أصحاب هذا الفكر أيضًا ـ يرى أننا قد اعتمدنا بصورة شبه كلية على التكنولوجيا، وشبَّه البشرية في العصر الحديث بطفل يعيش داخل فقاعة أو خيمة أوكسجين، لأجل أنْ يحتمي من خطر التلوث the boy in a bubble، وهو ـ بالتالي ـ يملك جهازًا مناعيًّا ضعيفًا لا يُمكّنه من العيش خارج هذه الفقاعة ذات البيئة المُعقَّمة الصناعية الخاضعة لتحكم صارم.

ويُعدّ «فرانسيس فوكوياما» (٢٠٠٢م) من أشهر المناوئين لأفكار هذه النزعة ما بعد الإنسانية؛ يقول ـ مثلا ـ إنّ مثل هذه التعديلات سوف تُخل بـ**(العامل س)** ـ

---

(١) للتفاصيل، انظر، لويس ويسلنج: الأدب والبيئة ومسألة ما بعد الإنسان، ترجمة وتعليق عبد الرحمن طعمة، مجلة فصول، العدد ١٠٢، المجلد ٢٦/ ٢، أكتوبر، شتاء ٢٠١٨. ص ٣٦٦ وما بعدها.

غير المعروف وغير المفهوم ـ الذي يُعتقد أنه مسئول عن القاسم المشترك الجامع لكلّ صفات البشر، ولذلك فهو أصل الكرامة المشتركة، وأساس الحقوق بين أفراد جنسنا في كلّ المجتمعات. وإضعاف هذا العامل سوف يؤدي ـ حتمًا ـ إلى ظهور أشكال من القهر والتحيّز، وتصنيف المجتمعات إلى راقية ومتدنية، بناءً على خصائص وراثية وعرقية... إلخ[١].

❊ ❊ ❊

(١) للمزيد من التفاصيل والمناقشات، راجع، أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، العدد ١٣٥٧، القاهرة، طـ ٢، ٢٠١٤.